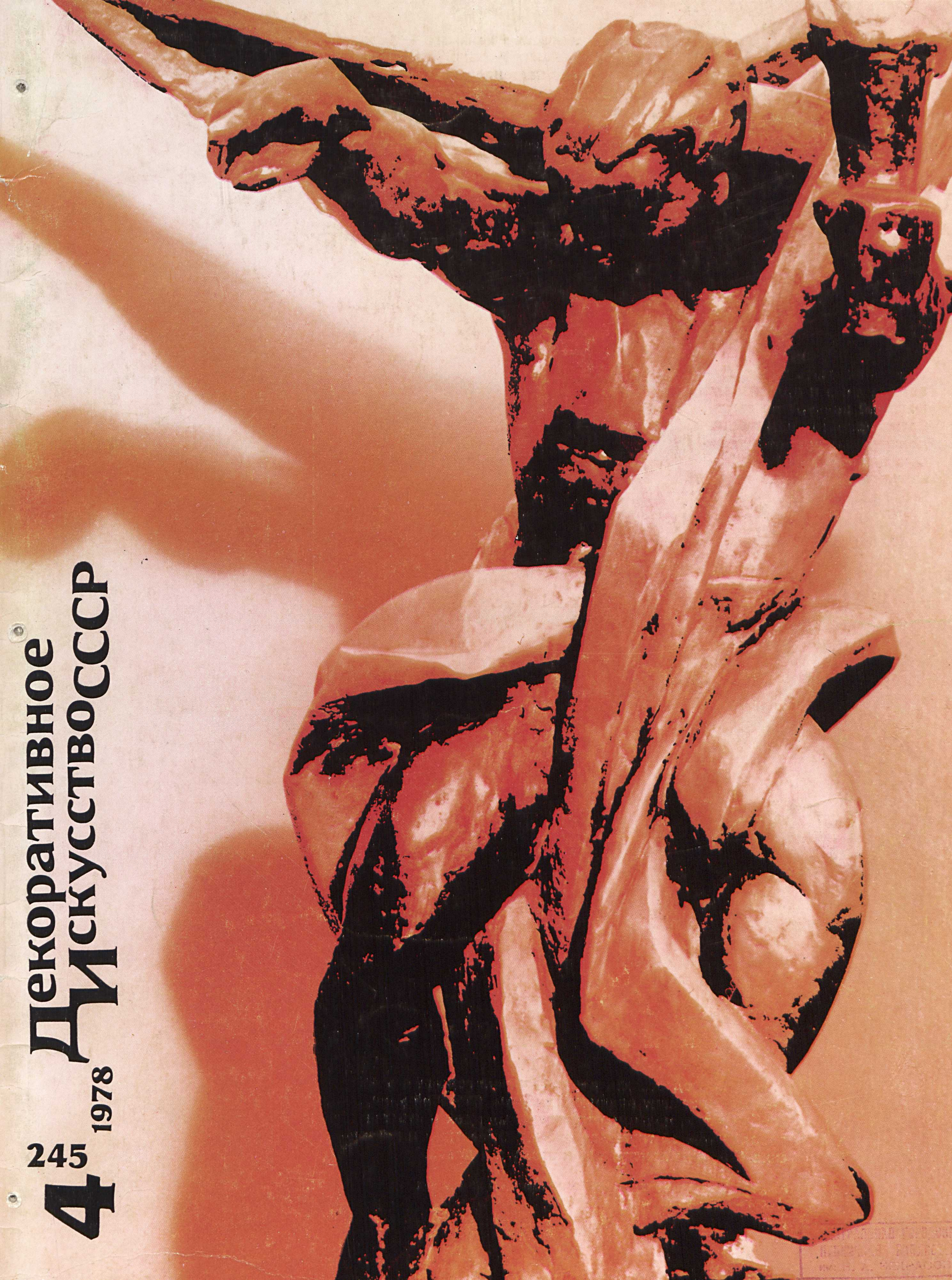

Декоративное
Искусство СССР
4
245
1978

ВОЗЗВАНІЕ

Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

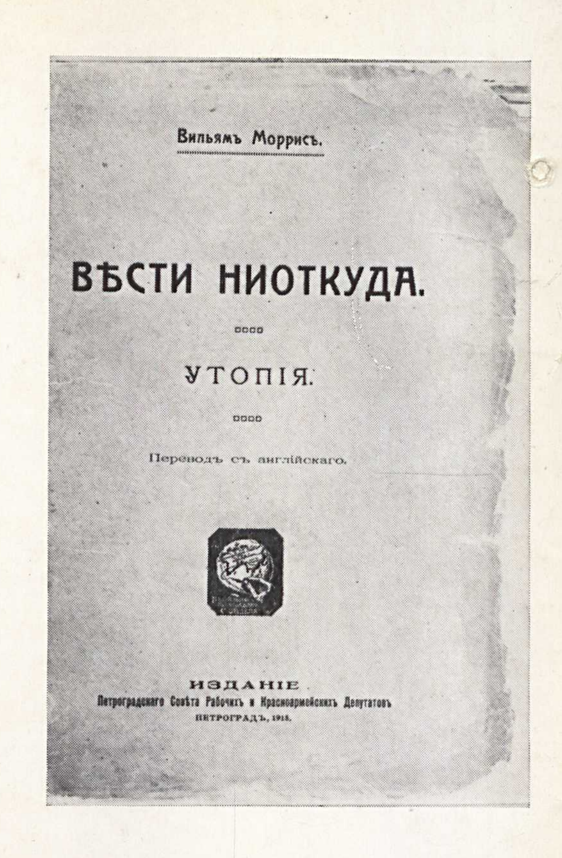
Граждане, старые хозяева ушли, послѣ нихъ осталось огромное наслѣдство. Теперь оно принадлежитъ всему народу.

Граждане, берегите это наслѣдство, берегите картины, статуи, зданія—это воплощеніе духовной силы вашей и предковъ вашихъ. Искусство это то прекрасное, что талантливые люди умѣли создать даже подъ гнетомъ деспотизма и что свидѣтельствуетъ о красотѣ, о силѣ человѣческой души.

Граждане, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, зданія, старыя вещи, документы—все это ваша исторія, ваша гордость. Помните, что все это почва, на которой выростаетъ ваше новое народное искусство.

Исполнительный Комитетъ Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет: Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц...



Вильямъ Моррисъ.

ВѢСТИ НИОТКУДА.

УТОПІЯ.

Переводъ съ англійскаго.

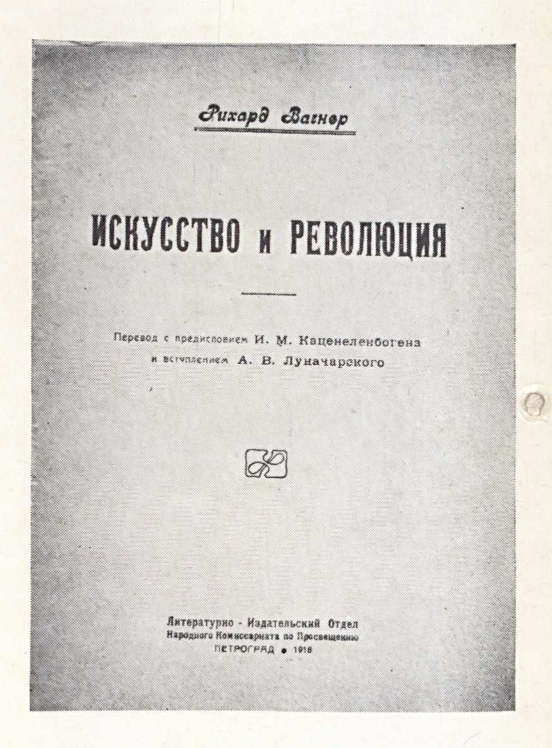
ИЗДАНІЕ

Петроградскаго Совѣта Рабочихъ и Красноармейскихъ Депутатовъ

ПЕТРОГРАДЪ, 1918.

... мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции.





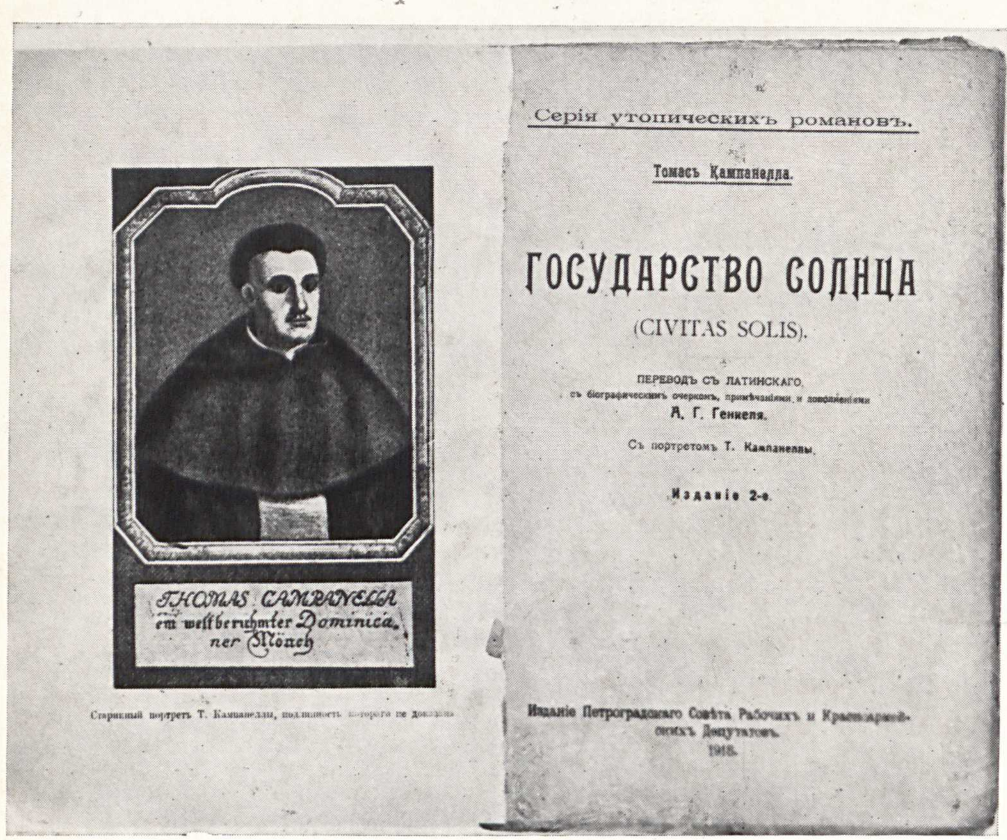
Рихард Вагнер

ИСКУССТВО и РЕВОЛЮЦИЯ

Перевод с предисловием И. М. Каценеленбогена и вступлением А. В. Луначарского

Литературно - Издательский Отдел Народного Комиссариата по Просвещению

ПЕТРОГРАД • 1918



THOMAS CAMPANELLA ein weltberühmter Dominicaner Mönch

Старинный портретъ Т. Кампанеллы, подлинность котораго не доказана

Серія утопическихъ романовъ.

Томасъ Кампанелла.

ГОСУДАРСТВО СОЛНЦА

(CIVITAS SOLIS).

ПЕРЕВОДЪ СЪ ЛАТИНСКАГО, съ біографическимъ очеркомъ, примѣчаніями и дополненіями А. Г. Генкеля.

Съ портретомъ Т. Кампанеллы.

Изданіе 2-е.

Изданіе Петроградскаго Совѣта Рабочихъ и Красноармейскихъ Депутатовъ.

1918.



Жюльенъ Тьерсо.

Празднества и пѣсни Французской революціи.

Изд. „ПАРУСЪ" Птг.

1918.

... спешно подготовить декорирование города в день 1-го мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России. Областные и губернские Совдепы приступают к этому же делу...

Из декрета Совета Народных Комиссаров «О памятниках Республики» 12 апреля 1918 года

К 60-ЛЕТИЮ ЛЕНИНСКОГО ПЛАНА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ

Связь времен

Анатолий Стригалев

Шестьдесят лет назад Советское правительство приняло декрет «О памятниках Республики»—официальный документ, направленный на реализацию идеи Ленина, которую сам он назвал монументальной пропагандой. День принятия декрета — 12 апреля 1918 года — начало осуществления целеустремленной государственной идейно-художественной программы в условиях победившей социалистической революции, начало развития советского монументально-декоративного искусства, и в более широком смысле — начало советского изобразительного искусства в целом.

Не случайно к этому событию, по предложению С. Т. Коненкова, ветерана монументальной пропаганды, приурочены в нашем сегодняшнем календаре День художника и ежегодно проводимая Неделя изобразительного искусства [1]. Современное советское искусство, пожалуй, чем далее, тем полнее и глубже ощущает свою внутреннюю духовную связь с эпохой революции и с ее искусством.

Монументальное искусство оказалось ведущим жанром в революционные годы, хотя на первых порах А. В. Луначарский предлагал иную программу, гораздо более скромную и поэтому, казалось бы, гораздо более реальную — сосредоточить внимание на прикладном искусстве и на просветительской пропаганде уже существовавших к тому времени произведений и памятников искусства [2].

Но обращение к монументальному искусству (точнее — монументально-декоративному, монументальному по существу и временному по формам воплощения) было исторически закономерным — к нему всегда обращаются победившие революции. Такая историческая закономерность была очень точно почувствована и переведена в плоскость практической программы В. И. Лениным.

Разные виды искусства, хотя и связаны в развитии друг с другом, различно реагируют на события жизни и поэтому характеризуются своими точками отсчета, темпами, пиками и спадами, периодами лидерства или застоя.

В процессе эволюционного развития искусства социальная революция приобрела значение подлинного взрыва именно для его монументальных и тесно с ним связанных декоративных (например, эмблематических) жанров. До революции внутри этих видов искусства — в отличие от станкового искусства, литературы, театра, музыки — не могло быть произведений, которые содержали бы зародыши, предвосхищали бы революционное монументальное искусство. Здесь между «вчера» и «сегодня» наступил полный разрыв. Связь времен была нарушена и ее нарушение было первыми формами обновления.

Это произошло непосредственно за свержением царизма, когда царские бюсты, составлявшие архитектурный декор железнодорожного вокзала, были разбиты или закрыты, царские эмблемы сбрасывались и сжигались, сожженное здание политической тюрьмы — Литовского замка предлагалось превратить, наподобие руин Бастилии, в памятник революции, а через несколько дней стихийно родился замысел нового типа монументального сооружения с совершенно новыми общественными и градостроительными функциями — революционный некрополь. Но первый период буржуазной революции, иронически названный ее «медовым месяцем», окончился, как известно, очень скоро и с ним оборвались первые шаги новых веяний в монументальном искусстве. Их подхватила и решительно развила Октябрьская революция: были заложены революционные некрополи, которые превратились в важнейшие общественные и пространственные элементы центров многих советских городов; по санкциям местных Советов или стихийно продолжали сниматься отдельные царские памятники; возникли идеи соорудить памятники погибшим в дни октябрьских боев — в Москве, Марксу — в Петрограде, Разину и Пугачеву — в Нижнем Новгороде.

Зарождалась новая связь времен — свойство, без которого самое существование монументального искусства бессмысленно. Взоры обращались к истории — к опыту Великой Французской революции, Парижской Коммуны, к теоретическим высказываниям о характере искусства в коммунистическом обществе. В кратчайший срок вышли из печати такие книги, как «Государство Солнца» Т. Кампанеллы, «Вести ниоткуда» В. Морриса, «Искусство и революция» Р. Вагнера, «Празднества и песни Французской революции» Ж. Тьерсо; множество исторических материалов такого рода публиковалось в периодической печати.

Эту же связь времен воплощал и выдвинутый в те дни В. И. Лениным план монументальной пропаганды, отразивший марксистскую систему взглядов на историю. Через программу снятия ряда старых памятников и постановки новых, план монументальной пропаганды давал переоценку исторического процесса, изменял привычные до тех пор критерии и мерки подхода к истории, обрывал одни традиции, поднимал или заново формировал другие. План был связан с прошлым и тем, что учитывал историческую революционную практику Запада, опыт двух буржуазных революций и первых месяцев социалистической революции в России, традиции теоретической революционной мысли.

Одновременно самым тесным образом этот план был связан с настоящим — он прямо мог рассматриваться в ряду «Очередных задач Советской власти», выдвинутых программной работой Ленина тех же дней. План был оружием в идеологической и политической борьбе; он решал проблемы трудоустройства, социального заказа и делового союза с художественной интеллигенцией; план и сопутствующие ему, сходные с ним по духу мероприятия, были единственно возможным действенным средством преобразовать привычный облик окружавшей городской среды, обновить его, а через это — способствовать обновлению жизненного уклада, обновлению мировоззрения. Все это превращало план монументальной пропаганды в своего рода модель всей советской художественной политики революционных лет, делало его стимулом для развития инициативы.

Наконец, вопреки заведомой временности большинства предполагавшихся произведений, план монументальной пропаганды был обращен и к будущему. Недаром мы сегодня воспринимаем его как один из заветов революции. Историческое значение и исторический масштаб этого плана еще недостаточно оценены. Живуче, например, представление, что Ленин выдвигал перед искусством лишь агитационные, а не художественные задачи. Это неверно по существу и, кроме того, свидетельствует о неоправданно узком, неточном понимании в данном контексте терминов «агитационный», «пропаганда» и т. д. Во-первых, «агитационность» содержания искусства представляла собой одну из самых стойких и всеобщих традиций русской художественной культуры. Во-вторых, «агитационность» есть определяющее типологическое качество самого жанра монументального искусства от дней его зарождения. Функция такого искусства специфична: всякий «монумент» имеет значение овеществленного «заместителя» конкретных социальных идей и, в свою очередь, наделяется особым идейным содержанием, воспринимаемым как отражение совершенно определенных форм реальной действительности. Отсюда характерные типологические особенности монументального искусства как сильные, так и слабые: внехудожественные компоненты могут значи-

---

[1] Декрет «О памятниках Республики» (другое название «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции») принят заседанием Совнаркома 12 апреля, подписан Лениным 13 и опубликован 14 числа. Поэтому в литературе он встречается под всеми тремя датами.

[2] Подробнее об этом см. мою статью: К истории возникновения ленинского плана монументальной пропаганды.— «Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры» (вып. 3), М., 1976.

[3] «Мастера советской архитектуры об архитектуре», т. 2, М., 1975, с. 176.

[4] Клара Цеткин. Воспоминания о Ленине. М., 1955, с. 12.

тельно усилить образное воздействие его произведений; а образная стертость или примитивная прямолинейность художественной стороны дела, как правило, переводят произведение в разряд казенного официального искусства, в котором глубокий «символ» сужается до очень внешнего «знака».
«Агитационность» монументальной пропаганды соответствовала, таким образом, самой природе этого искусства. Она была ориентирована не на кратковременную политическую злободневность, а служила средством революционной «пересимволизации» глубинных устоев общественного мировоззрения. Именно поэтому вокруг нее весной и летом 1918 года происходила столь острая и непримиримая идейно-политическая борьба.
Что же касается сравнения с практикой дореволюционного официального монументализма, то революционные годы принесли в эту область совершенно неизвестную не только царской России, но и любой другой стране активность: резко расширилась типология монументальных произведений, еще более резко возросла заинтересованная аудитория, настойчиво искались средства обновить и усилить образную выразительность.
Монументальная пропаганда совершенно справедливо характеризуется как свидетельство постоянного пристального внимания и заботы В. И. Ленина о развитии культуры и искусства, несмотря на самые тяжелые условия жизни страны. Но при этом современники, а за ними и потомки, довольно сурово оценивали фактические результаты этого процесса. Возникает законный вопрос — был ли выполнен план монументальной пропаганды, решил ли он, с точки зрения истории, поставленные им перед искусством задачи?
С сегодняшней исторической дистанции на эти вопросы несомненно следует ответить утвердительно.
Кто-то, кажется Брюсов, назвал первые революционные годы «эпохой замыслов», очень верно охарактеризовав уникальный исторический смысл этого времени. Особенно верно это в отношении процессов, требующих обычно для своей реализации длительных сроков.
Историки и критики долгое время не могли верно понять значение искусства революционных лет, особенно трудно было в отношении монументально-декоративных жанров; временные, в большинстве несохранившиеся произведения, а иногда только их эскизы, модели, проекты... Гипсовые, бетонные, деревянные, даже просто глиняные или выполненные на клочках бумаги, они смущали или раздражали, их невозможно было сравнивать с «настоящими» монументами. Казалось, сама профессиональная честность искусствоведа требовала признать явный, хотя и объяснимый трудностями времени, но чрезвычайно досадный спад искусства.
В действительности же это был период необычайно ускоренного развития, резкой интенсификации всех процессов, когда техническое выполнение — не только из-за тяжелейших условий, но и в силу необычайных темпов — не успевало за мыслью.
Потребность во всенародных монументальных формах искусства и невозможность по времени и материальным условиям создать традиционные по типу произведения такого искусства вызывали к жизни совершенно специфические монументально-декоративные художественные формы, вообще свойственные периодам революции. Создавались произведения монументальные по масштабам, по стремлению к синтезу с архитектурой и городскими пространствами, по стремлению к эпическому содержанию и эпическому языку, по активной роли в общественной жизни. С другой стороны, эти же произведения отличались от традиционных быстротой возникновения, дешевизной материалов и, как следствие — временностью, что не соответствует обычному представлению о монументальном искусстве, как таковом.
Революционное монументальное искусство заимствовало у традиционных монументов их символическое значение. С помощью быстро созданных временных произведений или только заявок на произведения (проекты или закладные камни будущих монументов) оно стремилось немедленно утвердить вечность идеалов, которые провозглашало и которым служило.
Идеалы, провозглашенные революционным монументальным искусством, неизбежно бывали противоположны тем, которые утверждались как вечные монументами дореволюционной эпохи. Отсюда конфликт революции с монументальным искусством предшествовавшего периода и специфическая форма разрешения такого конфликта — через свержение или переделку старого монумента, что трактовалось как особый символический акт.
Свою материальную недолговечность многие новые произведения стремились компенсировать остротой и выразительностью художественной композиции, максимальной концентрацией процессов, связанных с восприятием, «потреблением» временного монумента, синтезом ряда искусств между собой и с многообразными формами общественной жизни.
У временных или даже оставшихся проектами произведений революционного монументального искусства (в том числе и таких «произведений», как снос дореволюционного памятника) нередко особая судьба—они остались в общественной памяти, а затем и в истории, уподобившись в этом отношении вечным по материалу монументам.
Было создано немало замечательных и просто хороших произведений. Но не качество того или иного памятника, а также не количество поставленных и подготовленных тогда памятников являются определяющими для значения этого периода в истории нашего искусства. Хочется высказать такое, парадоксальное на первый взгляд суждение: физическая невозможность отливать из бронзы, возводить из мрамора и гранита тогдашние монументы имела известное положительное значение для того процесса, который мы именуем монументальной пропагандой. Мысль художников, их творческая дерзость оказалась раскованной, непрерывно двигалась от замысла к замыслу, прорабатывая на проектном уровне множество совершенно новых идей. Подключение к этому же процессу общественных сил, людей разнообразных внехудожественных профессий также было обусловлено чисто «проектным» уровнем этого искусства и обогащало процесс в целом. Все советское общество считало себя причастным к проектированию революционного искусства (отсюда, между прочим, требовательная суровость оценок его реальной практики). Несколько лет вместили в себя целую эпоху. «Если бы реализовать все задуманное тогда (чего нельзя было, к счастью), мы обездолили бы Искусством несколько поколений»,— образно охарактеризовал позднее эту особенность архитектор К. С. Мельников [3].
Основные тенденции раннего этапа советского искусства в свое время были отмечены В. И. Лениным. Клара Цеткин передает ленинские слова об этом так: «Пробуждение новых сил, работа их над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру,— сказал он,— это хорошо, очень хорошо. Бурный темп их развития понятен и полезен. Мы должны нагнать то, что было упущено в течение столетий, и мы хотим этого. Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношении к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его»,— все это неизбежно. Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубины на поверхность жизни» [4]. Примечательно, что искусство революционных лет охарактеризовано в этих словах не со стилистической или типологической стороны, а как глубинный общественный процесс, результаты которого должны оказаться шире и своих хронологических рамок, и конкретного перечня созданных тогда произведений.
Все вышесказанное заставляет рассматривать первые практические шаги по реализации монументальной пропаганды не как краткий исторический эпизод из времен военного коммунизма, оживлявший его суровый быт отчасти трогательными, отчасти забавными или раздражающими современного человека чертами, а как самостоятельный, особо важный по значению этап истории отечественной художественной культуры, многонациональной советской культуры и мировой художественной культуры XX века. Характер этого этапа уникален, его значение останется непреходящим, как и у других программных явлений, принесенных в современную жизнь Великой Октябрьской революцией.
Советское искусство на разных этапах вновь и вновь обращается к изучению и осмыслению опыта монументальной пропаганды, осуществляя тем самым связь времен, предусмотренную ленинским планом. Монументальная пропаганда сегодняшнего дня, отвечая на задачи своего времени, развивает одновременно традицию, заложенную в годы революции.

Единство творчества и труда

Пятый съезд художников СССР, состоявшийся в конце 1977 года, прошел в атмосфере большого творческого подъема, он был проникнут чувством ответственности художников перед задачами дальнейшего развития социалистической культуры.
Исторические события жизни нашей страны — 60-летие Великой Октябрьской революции и принятие новой Конституции СССР — осветили всю работу съезда, окрасили гражданским пафосом выступления делегатов.
Съезд показал, что деятели нашего многонационального изобразительного искусства видят свою основную задачу в подъеме идейно-художественного уровня творчества, в укреплении связей искусства с жизнью народа.
Журнал публикует выдержки из доклада председателя правления Союза художников СССР Н. А. Пономарева и выступлений делегатов съезда, посвященные как общим идейно-творческим принципам советского изобразительного искусства, так и конкретно относящимся к проблемам монументально-декоративного искусства, синтеза искусств с архитектурой, значению работы критики и теории искусства на современном этапе и другим вопросам, которые непосредственно связаны с тематикой журнала «ДИ СССР».

Н. А. ПОНОМАРЕВ,
председатель правления Союза художников СССР

«60-летие Великого Октября — это главное событие нашей эпохи, от которого часы истории начали отсчет времени новой эры — эры торжества социализма.
За 60 лет в нашей стране сложилась подлинно народная культура. Идейной основой советского искусства стало гениальное ленинское положение о партийности и народности художественного творчества.
Освободив художника от власти капитала и зависимости от вкусов и прихоти эксплуататорских классов, социалистическая революция, как говорил В. И. Ленин, предоставила каждому художнику «право творить свободно, согласно своему идеалу». Характер этого идеала, направление идейных помыслов и устремлений художника неразрывно связаны с нашим обществом, с советским народом. Коммунистическая партия, руководящая и направляющая сила нашего общества, принципиально и бережно определяет пути развития советской художественной культуры. Она помогает художнику обрести верную позицию в жизни, тесно связать свое творчество с большими делами и заботами всего трудового коллектива в борьбе за торжество коммунистических идей».
Далее Н. А. Пономарев перешел к анализу работы Союза художников СССР за отчетный период 1973—1977 года. Он подчеркнул, что этот период стал временем укрепления Союза художников и значительного расширения его деятельности и усовершенствования форм работы. Характерной чертой времени стала теснейшая связь профессиональных вопросов искусства с широким кругом общественно-политических и трудовых проблем общенародного характера. В практику работы Союза художников, его правления вошли творческие встречи и совместные обсуждения художественных проблем с рабочими крупнейших предприятий страны, такими, как завод «Красное Сормово», «Кировский завод», «Электросила», автозавод им. Лихачева, «Серп и Молот», с киевскими предприятиями «Арсенал», «Ленинская кузница», с колхозниками Киевской области и др. Прочные деловые связи установлены с Череповецким металлургическим заводом, гидроэлектростанциями Братска, Красноярска, Нурека, сельскохозяйственными предприятиями Нечерноземья. Десятки молодежных творческих групп из всех союзных республик работают на ударных стройках БАМа, КамАЗа, «Атоммаша» и др.
Девиз «союз искусства и труда» воплощается в живое конкретное дело.
«Нет такой сферы жизни, где советский человек не соприкасался бы с произведениями искусства. По всей стране сооружаются сотни памятников, создаются произведения монументальной живописи. Площади и улицы городов и сел, общественные, производственные и жилые здания, предметы труда и быта — все требует творческого участия художника. Ныне с особой остротой ощущается все более растущая потребность зрителей в непосредственном, живом общении с произведениями искусства».
В докладе Н. А. Пономарев подробно останавливается на выставочной деятельности Союза художников СССР, отмечая расширение ее масштабов, возросший идейно-художественный уровень произведений станкового искусства и огромный зрительский интерес к современному советскому изобразительному искусству. В то же время председатель правления призвал к большей требовательности к художественному качеству произведений, большей личной ответственности художника перед своим трудом, к полной отдаче сил и таланта.
Обращаясь к вопросам монументального искусства, председатель правления СХ СССР сказал:
«Живым продолжением демократических традиций, заложенных ленинским планом монументальной пропаганды, стали лучшие работы, созданные нашими скульпторами и живописцами разных республик. Вспомним, например, ансамбль в ознаменование героических подвигов ленинградцев или открытый в канун 60-летия Октября монумент Революции в Киеве, памятник матери-героине в белорусском городе Жодино. Органично вошел в городской ансамбль Риги памятник Красным латышским стрелкам. Принципиально важна инициатива московских художников: при содействии правлений Союза художников СССР и РСФСР творческая группа, созданная Московской организацией, разработала предложения по комплексной идейно-художественной концепции развития синтеза искусств в архитектуре и градостроительстве в столице нашей Родины — Москве. В осуществлении этой программы примут участие художники всех союзных республик. Целые города, как Навои, Шевченко, Тольятти и Набережные Челны, созданные в последние годы, включают произведения монументальной живописи и скульптуры. И здесь мы находим стремление тесно связать содержание и весь образный строй живописных и скульптурных работ с человеческими масштабами восприятия».
В докладе отмечалось возросшее значение критики и искусствоведения, текущие задачи теории рассматривались в свете Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».
«В условиях формирования новых особенностей искусства возрастает значение работы искусствоведа, художественного критика, его профессиональные суждения, вдумчивое слово об искусстве входят активной силой в творческое развитие искусства современности. Сложнейшие проблемы художественной жизни наших дней диктуют повышение меры теоретического обобщения практики, требуют усиления роли объективной и принципиальной идейно-эстетической оценки и научного прогнозирования художественного процесса».
Специальный раздел доклада был посвящен работе творческой молодежи: «Нарастающий приток новых сил в советское изобразительное искусство, в нашу художественную культуру — одно из ярчайших проявлений духовной атмосферы общества развитого социализма». В свете Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» Союз художников разработал систему мероприятий по воспитанию молодых художников, по обеспечению творческих и материальных условий их труда, что позволило энергично вовлечь молодежь в творческую и организационную работу Союза. «Свежий взгляд на мир, боевой задор, творческую дерзновенность внесли молодые художники в искусство, что особенно ярко проявилось на республиканских молодежных выставках и на Всесоюзной выставке «Молодость страны».
«Возрастает авторитет культуры нашей страны во всем мире, расширяются и укрепляются связи Союза художников с зарубежными странами. Наша задача — еще более активно крепить братскую сплоченность с социалистическими странами, развивать плодотворное сотрудничество с мастерами прогрессивного искусства всего мира, поддерживать передовые художественные силы, выступающие за мир и гуманизм».
В заключение Н. А. Пономарев сказал: «Время, в которое мы живем, наполнено могучим дыханием исторических деяний. Наше искусство — неотъемлемая часть созидательного труда всего народа. Творчество каждого художника — это вклад в социалистическую культуру, и от того, как мы относимся к своему делу, зависит весомость нашего участия в коммунистическом преобразовании жизни, в развитии духовного мира советского человека».

Публикуемые отрывки из выступлений на Пятом съезде художников очерчивают круг основных проблем монументального и декоративного искусства, которые были предметом обсуждения.
Укрепление связей изобразительного искусства с жизнью страны, проникновение творческой мысли в глубины социального развития нашего общества отмечались на съезде как наиболее прогрессивная тенденция современного художественного процесса. Тенденция, в результате которой искусство становится неотрывной частью духовной жизни советского народа, выразителем его этических и эстетических идеалов.
Большое внимание было уделено проблемам монументального искусства, подчеркивалась особо важная и ответственная роль его в формировании облика социалистических городов, анализировались методы связи изобразительного искусства с современной архитектурой, критически переосмыслялся накопившийся опыт синтеза разных видов искусства.
Отдельные выступления делегатов были посвящены вопросам проектирования окружающей советского человека предметно-пространственной среды, необходимости комплексного подхода к этой проблеме. Взыскательная оценка проделанной работы и искренняя забота о том, как сделать искусство более действенной силой общественного развития, были общей позицией всех выступлений делегатов Пятого съезда художников СССР.

СЕРГЕЙ ТКАЧЕВ
(РСФСР)

Правдиво отражать нашу действительность значит постигать главное в ней — ее созидательный, преобразующий потенциал, уметь увидеть, почувствовать характер и склад нового человека — работника и строителя передового общества. Художественное воссоздание образа советского человека, в ком живут высокие идеалы, устремления и завоевания вре-

мени,— постоянная и вечная задача нашего искусства. И закономерен все более масштабный процесс его сближения с жизнью народа. Только самое активное, лично причастное вторжение в жизнь дает художнику возможность глубже и вернее познать человеческую душу с ее тревогами, радостями, раздумьями, борьбой и победами, познать советский характер, увидеть по-настоящему красоту родной земли, воспитавшей его. И для этого у художника нашей страны есть необъятное поле деятельности. Он может посвятить свой труд и талант гигантским новостройкам Сибири и Дальнего Востока, колхозам и совхозам преобразуемого Центрального Нечерноземья, трудовым коллективам научных учреждений, воинских частей, заводов, фабрик. При этом каждый из нас на собственном опыте знает, что повсюду художник не просто желанный гость. Он там нужен, необходим. И с каждым днем все больше. Ярко и неповторимо может сказать о своем времени, о современнике лишь художник, у которого личное неотделимо от жизни народа. Для этого нужно постоянно и целеустремленно воспитывать в себе высокую гражданственность, такой строй мыслей и чувств, когда судьба народная волнует бесконечно сильнее собственной судьбы и когда на творчество вдохновляют высокие идеалы. Тогда художник в поисках выразительных средств для воплощения высоких идей и волнующего правдивого содержания находит нужную, по-настоящему новаторскую, современную реалистическую форму выражения.

Мы гордимся великим советским искусством, унаследовавшим все возвышенное и прекрасное из созданного в мировом и русском художестве и вот уже более полстолетия стоящим в авангарде прогрессивного искусства XX века. Его создавали Андреев с его знаменитой Лениниаиой, Мухина и Коненков, Рылов и Петров-Водкин, Дейнека и Пластов, Сарьян и Иогансон. В золотом этом списке еще много имен мастеров, оставивших памятник советской эпохе. Без страсти и горения, без жажды служить своим искусством высоким идеалам времени эти большие художники не смогли бы подняться до таких высот, не обрели бы бессмертия.

Нашему времени великих свершений нужны великие произведения. И эти высокие задачи нам по плечу, потому что мы огромная сила — Союз советских художников, товарищество идейных единомышленников, соратников, где царит благородный дух интернационализма, дух братства, творческого взаимообогащения, сознания общности наших светлых целей, чувство семьи единой.

БОРИС УГАРОВ
(Ленинград)

Мы — реалисты. Но реализм, как, пожалуй, ни одно другое направление в мировом искусстве, требует от художника полнейшей искренности, честности и непоколебимой уверенности в своей правоте. Поэтому мало называть себя реалистом — надо неустанно отстаивать чистоту принципов, высоту критериев, бороться с силами инерции и с приспособленчеством, которые мешают нам в творчестве.

К сожалению, есть еще у нас художники, которые, якобы в погоне за современностью, мечутся от одной манеры к другой, стремятся успеть к любой тематической выставке со своей работой, как хорошая модница, заранее чувствующая, какой фасон будут носит в будущем сезоне. Но идти в ногу со временем — еще не значит торопиться.

Сергей Васильевич Герасимов писал: «Когда мы видим скороспелую картину, написанную за 2—3 месяца на сугубо актуальную тему, картину, художественная беспомощность которой, якобы, может искупиться достоинством изображаемых людей, то это не просто плохое искусство, это и плохой, безнравственный поступок». Глубокая и очень правильная мысль! Я вспомнил ее, чтобы еще раз подчеркнуть ответственность художника перед народом, перед временем, перед самим искусством.

Жизнь произведений искусства не должна исчерпываться одним-двумя месяцами на выставке. Создавая произведения, художник должен знать, в какой конкретной среде будет его работа жить после того, как покинет стены мастерской или выставочного зала. Необходима такая система договоров и закупок, которая свела бы к минимуму возможность медленного угасания произведения искусства в недрах запасников, в то время как в большинстве интерьеров общественных зданий станковое искусство отсутствует. Эстетическое воспитание советского человека должно осуществляться комплексно всеми видами и жанрами искусства. В связи с этим новое социальное содержание обретает понятие синтеза искусств.

Нас, художников, никак не может удовлетворить такое понимание синтеза искусств архитекторами, при котором для произведения монументального искусства просто-напросто оставляется свободное место.

А в целом ряде случаев при сооружении крупных общественных зданий и комплексов роль изобразительного искусства вообще игнорируется. Конечно, нельзя навязывать архитектору что-либо, помимо авторской воли. Но можно быть уверенным в том, что рано или поздно неизбежно появится необходимость акцентировать фасад монументальной живописью или скульптурой, ввести в интерьеры произведения искусства, и отказываться от этого — значит не понимать главной тенденции в развитии советской архитектуры и изобразительного искусства.

ОЛЕГ ФИЛАТЧЕВ
(Москва)

Произведение монументального искусства обогащает архитектурно-пространственную среду, делает ее гуманистичнее, привлекательнее, сомасштабнее человеку. В сегодняшнюю индустриальную архитектуру произведения художников привносят неповторимость ручного труда.

Недаром архитектура таких комплексов, как город Навои, жилой район Вильнюса Лаздинай, мемориальный центр в Ульяновске, Музей боевой и комсомольской славы в Великих Луках, отмеченных за последние несколько лет Государственными премиями, идейно и образно дополнена произведениями монументальной живописи и скульптуры. Именно их органическое соединение родило уникальные, неповторимые ансамбли. Особую роль средства монументально-декоративного искусства призваны сыграть в индивидуализации облика новых городов. Опыт застройки Тольятти, Зеленограда, Шевченко и других подтверждает необходимость совместного труда художника и архитектора над художественным обликом города. Хочу подчеркнуть особую сложность и многогранность профессии монументалиста. Ведь по существу произведение монументального искусства есть плод коллективного творчества архитектора, художника, инженера, рабочего. Поэтому художник обязан понимать законы архитектуры, разбираться в особенностях материалов и технологии. Нас беспокоит появление в ряде мест псевдо-монументальных произведений низкого художественного и технического уровня, непрофессионализм которых подрывает саму суть монументального искусства, дискредитирует его общественное значение. Монументалистов часто упрекают в том, что в их творчестве преобладают декоративные произведения, что недостаточно произведений, поднимающих большие серьезные проблемы. Но поверхностная декоративность, как правило, является следствием тех условий, в которых нам приходится работать.

В минувшие 10—15 лет местом монументальной живописи являлись в основном типовые здания. Но стандартная «мембранная» архитектура не устраивала художника, ему хотелось ее трансформировать, переделать, сделать здание более объемным, материальным, отличить одно здание от другого декоративным акцентом. Для этого требовались определенные пластически-образные средства, появилась тяга к рельефу, к локальному цвету, яркому декоративному пятну. Сейчас положение начало меняться. Качественные изменения в самой архитектуре привели к появлению сооружений, в которых заблаговременно учтено место для произведений монументально-декоративного искусства. Это благотворно начинает сказываться на тематике и пластике произведений.

Появилась возможность заботиться о самом произведении, о его совершенстве, «самоценности», а не только об увязке с архитектурой. Можно сосредоточиться на увеличении внутренней сложности, создании индивидуальных образов наших современников, отобразить многогранность его духовной жизни, то есть более пристально вглядеться в жизнь человека, своего героя.

И здесь характер решения — эпический или камерный, гражданственный или лирический — уже зависит от творческой личности художника.

ДЖЕММА СКУЛМЕ
(Латвийская ССР)

С развитием экономики и индустриализации нашей страны шире становится сфера деятельности художника. Радостно сознавать, что мысль, талант, инициатива художника проявляются в новых и новых областях.

Я приведу несколько примеров. Этим летом древний город Калуга по предложению местных партийных органов пригласил к себе творческую группу художников по интерьеру, дизайнеров и архитекторов. Они ознакомились с реальной ситуацией и в течение одного месяца разработали предложения по развитию визуального образа города. В заключение состоялась выставка, на которой город предстал перед местными жителями в новом облике.

Малпилсский совхозный техникум пригласил к себе на творческий симпозиум группу скульпторов. В результате район стал богаче ценными произведениями искусства, ставшими основой для парка скульптуры. Летом этого же года Лиепайский рыболовецкий колхоз организовал пленэр живописцев, обеспечив все условия для работы группы художников. Их произведения составят основу для колхозной картинной галереи.

Секция монументально-декоративного искусства Союза художников Латвии практикует выездные сессии по городам республики. Программа обычно такова: совместно с руководством города художники обсуждают проблемы монументально-декоративного оформления города, интерьеры, экстерьеры, визуальную информацию, витрины и так далее. Эта работа приносит плоды, и поступают все новые заявки от ряда городов.

В Латвии вырос работоспособный коллектив дизайнеров. При Совете Министров создан совет по промышленному дизайну, стоит вопрос о создании дизайнцентра.

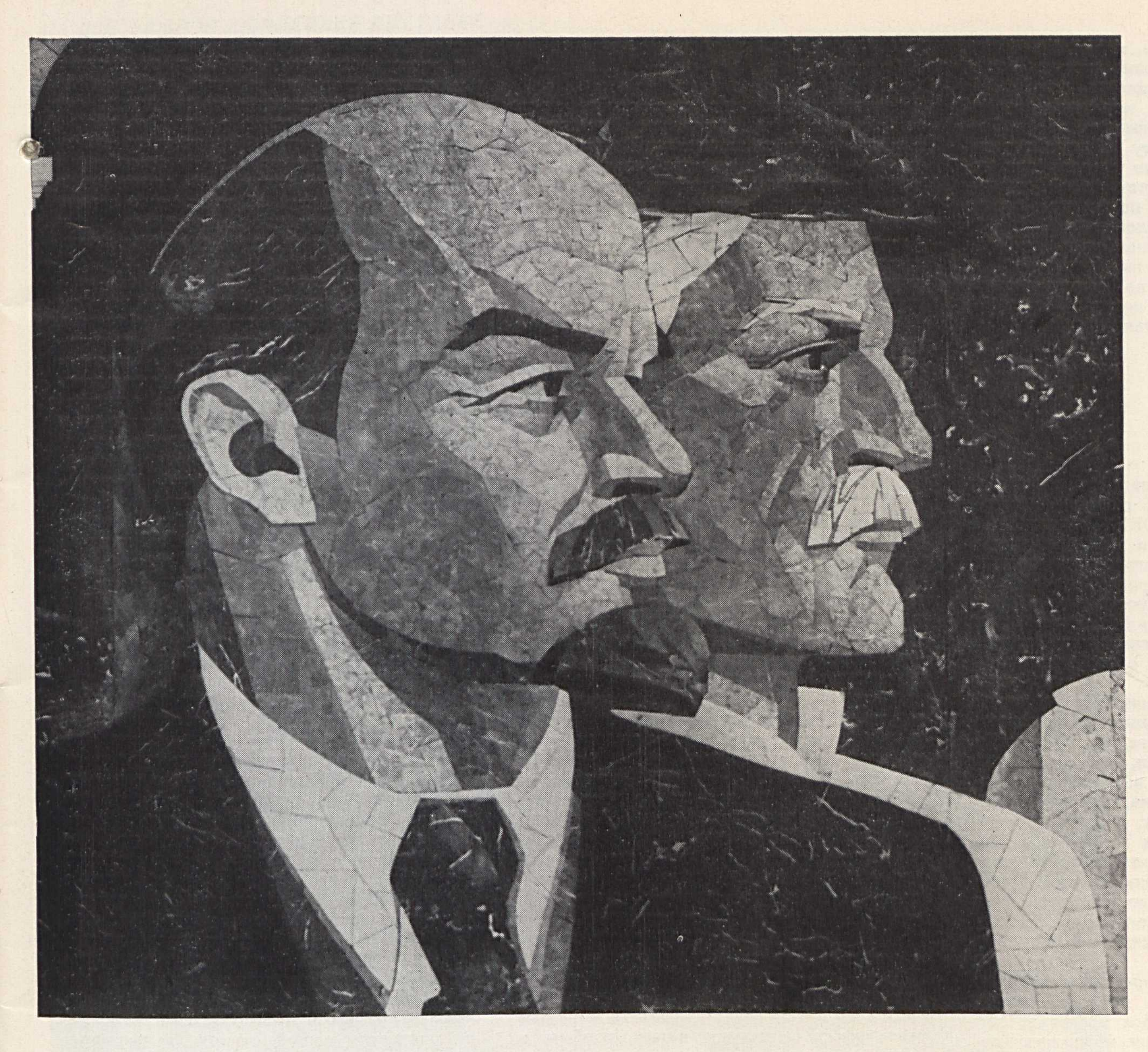
Интересные процессы происходят в городском оформлении. На улицах человек встречает больше цвета, выразительнее стал наш плакат. Ярко, величественно, монументально праздничное оформление городов.

В Риге недавно проведена необычная выставка текстильного искусства малых форм (миниатюрный гобелен). Оно, безусловно, даст новый импульс для творческих поисков широким кругам мастеров декоративного и народного творчества.

Мы приобрели определенный опыт в одном особо важном виде популяризации искусства и хотим поделиться этим опытом.

Двадцать лет подряд в день рождения Ленина, в дни годовщины ленинской монументальной пропаганды, мы проводим Дни искусства. В 1977 году в апреле месяце в республике прошло 300 выставок и разнообразных встреч художников со зрителями. Состоялись олимпиады детского рисунка, произведения искусства были экспонированы в витринах магазинов, на

торым обращается художник — от штукатурки и мастерка до распределения пластических, цветовых и сюжетно-тематических построений в архитектурном пространстве.
История искусств, история материальной культуры хранит память об универсализме художника, способного осмыслить и пластически освоить огромные пространства и объемы и в то же время успешно сосредоточиться на небольшом, вроде бы даже утилитарном предмете обихода. Наше время тоже все настойчивее ставит проблему универсализма творчества, требует художника широкого диапазона.
Бережное отношение к наследию народной культуры, глубокое освоение традиций ремесла подчас безымянных тружеников, создававших веками Москву, сотворивших шедевры Кремля или Коломенского, должно предостерегать нынешнего художника от незрелости стилизаторских решений. А также от поверхностности таких работ, где мы иной раз видим соприкосновение с реализмом лишь внешней фотографической оболочкой и где аккуратность исполнения принимается за мастерство, а псевдолитературная многозначительность за глубину содержания. Только подлинно творческое и высокопрофессиональное отношение к своему делу может стать залогом нашего успеха.



В. Замков «С Лениным». Флорентийская мозаика. Москва

площадях. Театрализованным представлением открылась выставка на Домской площади в центре столицы Латвии. На заводах, у судоремонтников побывали агитавтобусы. Выставки состоялись во всех крупных сельских центрах, в учебных заведениях, в провинциальных городах и во всех рыболовецких колхозах. Пресса, телевидение и радио давали полную информацию и широкое описание всех мероприятий. Примечательно, что инициаторами многих из них были молодые художники.
Объем работы растет, и мы едва успеваем удовлетворять все запросы от предприятий, клубов, школ. В связи с этим есть предложение создать в нашей республике Бюро пропаганды искусства.

НИКОЛАЙ АНДРОНОВ
(Москва)

Вопрос о месте и роли труда художника в формировании окружающей человека среды становится все более актуальным в развитии советского искусства, всей работы Союза художников.
Московская организация Союза художников недавно выступила с инициативой по разработке идейно-художественной концепции синтеза искусств и архитектуры в Москве.
Над разработкой этой сложной проблемы трудился целый коллектив, представляющий самые разные виды изобразительного искусства. Здесь были художники-живописцы, монументалисты, скульптор, архитектор, искусствовед и мастера декоративно-прикладного искусства.
В выработанной совместными усилиями программе содержится теоретическое обоснование синтеза искусств в условиях развитого социалистического общества, анализ нынешнего состояния художественной политики в развитии архитектуры Москвы, вопросы участия разных видов искусств в процессе образования эмоционально-образной структуры городской среды.
Важным положением программы является сохранение и дальнейшее развитие в условиях новой социальной структуры и современного технического прогресса исторически сложившегося архитектурно-художественного облика Москвы. Москва должна оставаться Москвою, а не становиться стереотипом современного города вообще. Видимо, именно Москва на пути превращения ее в образцовый коммунистический город должна продемонстрировать образец коммунистического отношения к национальным традициям, к сохранению природной и исторически сложившейся неповторимости города. В то же время в Москве могут быть осуществлены принципиально новые работы в архитектуре, новые произведения, взаимодействующие в эмоционально-образной структуре градостроительного комплекса или сооружения.
Нужно сказать, что у нас уделяется большое внимание проектированию и размещению скульптурных памятников, сооружению памятных знаков, что само по себе безусловно очень важно, но недооценка при этом возможностей других видов изобразительного искусства обедняет и деформирует современную ситуацию в архитектуре.
Между тем сама нынешняя архитектура с ее конструктивными особенностями нередко требует нового использования образных колористических и пластических средств. Безусловно, изобразительное искусство в нынешних условиях — в век научно-технической революции, стандартов и урбанизации — призвано активно участвовать в деле гуманизации архитектуры.
Главное условие успеха работы художника в архитектуре или совместной работе художника и архитектора — это определенное пластическо-композиционное мышление мастера. Характер этого мышления, как показывает нам история, связан прежде всего с пониманием мастером того материала, с которым он сталкивается. Под материалом я подразумеваю весь комплекс предметов и явлений, к ко-

МАЙТ СУММАТАВЕТ
(Эстонская ССР)

В последние годы возник термин «комплексное проектирование». Радует все более глубокое и правильное его понимание. Комплексное проектирование — это не просто некая механическая сумма разных видов искусств, объединенных в конкретном архитектурном объекте, это подлинное художественное единство, рожденное в результате усилий сплоченного коллектива единомышленников. Следует подчеркнуть исключительное значение в этом единстве объемно-пространственных концепций. Только хорошая архитектура дает предпосылки для подлинного синтеза искусств, для создания полноценной пространственной среды, достойной нашей замечательной эпохи. Именно архитекторы и художники интерьера организуют пространственную среду для монументального и декоративно-прикладного искусства. При этом не следует забывать, что несмотря на близость этих двух профессий между ними имеются существенные различия, что архитектор и художник по интерьеру редко совмещены в одном лице.
Однако мы еще не сумели обеспечить художнику интерьера равноправное место в творческом содружестве архитекторов и художников.
Многолетний опыт нашей республики показывает, что объем проектных работ по интерьеру составляет одну треть общего объема всего проекта, а фактически в государственных проектных организациях на каждые 50 архитекторов приходится по одному художнику интерьера. Если мы действительно стремимся к целостности пространственной среды, то каждый архитектурный проект должен также содержать проект решения интерьера, а каждое значительное общественное здание должно стать местом рождения полноценного синтеза искусств. Предлагаю новому правлению Союза художников СССР совместно с правлением Союза архитекторов СССР обсудить этот вопрос для того, чтобы свои предложения представить вышестоящим органам.
Хочу также подчеркнуть возросшее значение дизайна как в эстетическом освоении окружающей среды, так и в улучшении облика выпускаемой промышленной продукции.
Если обратиться к статистике, то количественно у нас немало дизайнеров. Тем не менее практически с каждым днем все больше ощущается потребность в квалифицированных творческих кадрах дизайнеров. Через несколько лет эта потребность будет даже больше, чем мы можем представить. Но пока еще наши предприятия недооценивают важную роль дизайнеров в проектировании промыш-

ленных изделий. Более того, ощущается обидное недоверие к возможностям нашего молодого, развивающегося дизайна.
Хотелось бы обратить внимание нового правления Союза художников на необходимость усилить работу с дизайнерами и продумать, что можно сделать для того, чтобы молодой начинающий художник нашел на заводе понимание своего труда и узаконенное положение.
Необходимо также разработать гибкую систему социальных, экономических и творческих контактов на предприятиях, конечным результатом которых была бы комплексная дизайнерская служба.

ЛЮДМИЛА УРТАЕВА
(Москва)

Роль декоративно-прикладного искусства значительно повысилась в связи с решениями XXV съезда КПСС, который поставил задачи духовного совершенствования, повышения идейного, нравственного, культурного уровня народа. Это обязало художников направить усилия на формирование всей предметной среды, окружающей современного советского человека и влияющей на его образ жизни.
Декоративно-прикладное искусство сегодня характеризуется прежде всего углубленным интересом к образно-содержательной основе произведения, будь то гобелен, керамика, металл, фарфор или стекло. Для выражения высокой гражданственности и патриотизма, равно как тем поэтических и жанровых, художникам необходимо артистически владеть всем сложным арсеналом средств своего вида искусства. Именно такие произведения высокого мастерства составляют ядро раздела декоративно-прикладного искусства на выставке, посвященной 60-летию Великого Октября.
Современность ставит перед художниками декоративно-прикладного искусства сложные задачи. Наметившийся несколько лет назад интерес к проблемам синтеза декоративных искусств с предметной средой, с архитектурой приобретает теперь особо масштабный характер и выливается в целый ряд конкретных мероприятий, связанных с комплексом работ по превращению Москвы в образцовый коммунистический город и с подготовкой к Олимпийским играм 1980 года.
Уже сейчас можно назвать много примеров удачного решения проблем синтеза декоративно-прикладных искусств с архитектурой. География таких объектов с каждым годом становится шире, охватывая города и села Урала и Сибири, Средней Азии и Прибалтики, Крайнего Севера и Дальнего Востока.
Но сегодня, чтобы удовлетворить возрастающий поток запросов на творческие работы со стороны государственных учреждений, необходимо пересмотреть многие организационные и производственные планы предприятий нашей системы.
Большие проблемы стоят сегодня перед художественной промышленностью, выпускающей фарфоровые и фаянсовые изделия, стекло, текстиль. Многое уже здесь сделано, но до сих пор нельзя считать решенной задачу идентичности авторского образца с тиражной продукцией. Нередко эстетические качества такого образца почти полностью исчезают в промышленном изделии. Сейчас предпринимаются серьезные шаги к ликвидации существующего разрыва — на ряде предприятий легкой промышленности создаются экспериментальные производственные участки, на которых будет отрабатываться новая технология, осуществляться контроль над выпуском высококачественной продукции, соответствующей авторскому образцу.
Художники государственных предприятий и творческо-производственных организаций Художественного фонда СССР вносят значительный вклад в создание образцов для массового тиража. Огромный отряд творческих работников декоративно-прикладного искусства приложит все усилия, чтобы достойно выполнить задачи, поставленные перед ним партией и народом.

ДМИТРИЙ БИСТИ
(Москва)

Искусство книги занимает особое место в многослойной структуре советского изобразительного искусства. Известно, что книга — самый массовый пропагандист изобразительного искусства, который сопровождает человека всю жизнь. Ее значение еще важнее сейчас, когда XXV съезд КПСС поставил вопросы дальнейшего повышения уровня культуры и искусства многомиллионных масс советских людей.
Книга — это сложный организм, в котором воедино сливаются искусство слова, пластики и полиграфического производства. Таким образом в книге, хотя она и не претендует на монументальность, сфокусированы идеи синтеза и комплексного проектирования, которые являются существенной стороной развития современного искусства.
В книге, как и в других жанрах современного искусства, существует целый ряд специфических проблем, которые влияют на ее развитие и нынешнее состояние. Остановимся на некоторых из них. Индустриализация полиграфической промышленности, связанная с необходимостью выпуска массовой книги, поставила перед художниками трудные и противоречивые задачи, решение которых привело к созданию новой типографии, новых отношений художника с издательским процессом и полиграфическим предприятием. Всю тяжесть этого процесса приняла на себя молодежь, активно и, я бы даже сказал, агрессивно ворвавшаяся в книгоиздательское дело. Дизайнерские идеи оформления и конструирования книги во многом способствовали созданию современного облика изданий, внесли упорядочение в процесс взаимоотношений художника и полиграфиста, логику в макетирование книги, бескомпромиссность в решение технологических задач. Художникам старшего поколения традиционной школы пришлось приспосабливаться (а это процесс трудный) к новым условиям и к потоку новых идей и в конце концов принять новые организационные формы и новую типографию. Но этот процесс обновления полиграфии, конечно же, не обошелся без издержек и потерь. Мир логики и даже математики, предложенный новым поколением оформителей, почти начисто лишил книгу эмоционального начала и эстетики, без которых искусство мертво и невозможно. Задача нынешнего дня — соединить воедино идеи художников-конструкторов с непреходящими принципами изобразительного искусства.

ВАЛЕНТИН ХОДОВ
(Палех)

Прошедший период явился новым этапом в понимании народного искусства, в определении его роли во всем советском изобразительном искусстве, в постижении его эстетических богатств, как части национальной духовной культуры.
Большой круг проблем народного искусства был сконцентрирован на организованной в апреле 1976 года Академией художеств и Союзом художников СССР Всесоюзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», где, пожалуй, впервые были так широко и подробно затронуты вопросы, являющиеся основополагающими в квалифицированном подходе к народному искусству.
Поднятые в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» вопросы воспитания художественной смены жизненно важны и для практики народного искусства, так как проблема творческого наследования традиций, их продолжения и развития в условиях современной жизни — это часто проблема самого существования того или иного вида народного искусства, того или иного промысла.
Вырастить из способного ученика настоящего мастера нелегко. Трудно вырастить настоящего мастера и в народном искусстве, привить ему безграничную любовь к этому искусству, чтобы язык древней традиции стал его языком, чтобы дело его предшественников стало делом его жизни. Здесь вступают в силу не только передача от учителя к ученику собственного мастерства, но и всего своеобразия местного уклада жизни, его этических и эстетических норм, обусловивших зарождение, существование и характер местной традиции в ее связи с общей духовной культурой народа.
Как научить этому? Есть большие промыслы, где вопросы ученичества решены или методом индивидуального обучения, или организацией школы. Есть мастера-надомники, в одиночку или, в лучшем случае, семьями сохраняющие нить древней местной традиции, бережно передающие навыки мастерства из поколения в поколение. Какой метод является наиболее эффективным, как координировать творческую и педагогическую деятельность мастеров, представляется ли возможной и правомерной выработка каких-либо общих методов подготовки, как организовать ученичество там, где оно не организовано? Все эти вопросы требуют тщательного рассмотрения в каждом конкретном случае.
Выставки последних лет показали, что мы располагаем талантливыми кадрами мастеров народного искусства. Этот большой отряд творцов нуждается в умной и квалифицированной пропаганде своего творчества, в обобщении и анализе их коллективного и индивидуального творческого опыта. Поэтому мы еще раз подтверждаем необходимость активизации работы по созданию Центрального музея народного искусства и, поддерживая высказанную на Объединенном пленуме творческих союзов идею о периодическом показе в Москве выставок изобразительного искусства союзных республик, считаем важным, чтобы в экспозиции выставок постоянно были включены разделы народного искусства. Это сыграет большую роль в знакомстве широкого зрителя со всем многообразием народного искусства нашей страны, в расширении творческого кругозора мастеров, в воспитании творческой смены.

В заключение подчеркнем, что главным пафосом всех выступлений делегатов съезда было отстаивание гуманистических и реалистических принципов советского искусства, большая взыскательность к идейному и художественному качеству произведений, непримиримость к поверхностным и скороспелым решениям.
И выделим отдельные конкретные предложения в области монументально-декоративного искусства, которые должны быть учтены в работе нового правления Союза художников СССР.
Более ответственно относиться к проблеме формирования средствами искусства среды социалистических городов и сел, найти новые формы сотрудничества художников и архитекторов, сосредоточить внимание на художественном качестве произведений монументального искусства, включить в поле воздействия художников всю широкую сферу материального окружения человека.
Обратить внимание на проблему «комплексного проектирования» предметно-пространственной среды советских людей, включая художественное решение интерьеров жилых и общественных зданий, с широким привлечением декоративно-прикладного искусства. Поднять значение работы художника на производстве и повысить роль дизайна в оформлении всех видов промышленной продукции. Неустанно осуществлять контроль за художественным качеством массовых товаров.
Не ослаблять внимания к развитию народного творчества, сохранению очагов народного искусства во всех республиках, заботиться о росте молодых кадров мастеров и передаче традиционного мастерства молодежи.
Более широко вести пропаганду изобразительного искусства через средства массовой информации, рассмотреть возможность организации специальных бюро по пропаганде искусства в столицах союзных республик.

Художественное освоение пространства

Лидия Андреева



Экспозиция декоративно-прикладного искусства на выставке «По ленинскому пути».

Всесоюзная юбилейная выставка «По ленинскому пути», посвященная 60-летию Октябрьской революции, вновь собрала в Центральном выставочном зале все виды изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Она завершила круг республиканских смотров и цикл общесоюзных тематических выставок — «30 лет Великой победы», «Страна родная», «Слава труду!» и «Молодость страны».

Показ декоративно-прикладного искусства в одном ряду с живописью, скульптурой и графикой стал теперь закономерен и принят как традиция. Уже лет пятнадцать эта практика служит свидетельством признания прав декоративного искусства на общехудожественный путь развития. Хотя с годами многое в этом узаконенном соседстве менялось и меняется.

На этот раз гобелены встречали входящего уже в центре аванзала выставки. Интенсивностью и материальностью цвета они выгодно отличались от висевших рядом «живописных» панно, графически облегченных, написанных беглой размашистой кистью.

Торжественная интонация, взятая в вводном зале и выдержанная по центральному ряду экспозиции, получала силу аккорда в просторном круглом зале, где размещались предметы декоративно-прикладного искусства. Свободный центр и замкнуто-округлые очертания делали пространство зала хорошо обозримым. Как на городской площади, от которых мы постепенно отвыкаем, легко воспринимался дальний архитектурно-панорамный план, занятый гобеленами, и ближний — витринный, который рассматривали пристально, склонясь. Совмещались таким образом два разных масштаба восприятия, обогащая впечатление целого.

Тема выставки и размеры зала обуславливали отбор. Экспозиция невольно становилась «демонстрацией представителей» основных видов декоративно-прикладного искусства, отличаясь тем самым от предыдущей юбилейной выставки 1968 года, когда декоративному творчеству, как до него и всем другим, было отдано для полного показа обширное пространство Манежа.

Атмосферу и облик зала юбилейной выставки 1977 года создавали гобелены. Их соседство стало теперь далеко небезопасным для живописи, тем более что пространственная ситуация манежной экспозиции, чужеродная для станковых полотен, для гобеленов органична и близка к реальной. Они как раз готовятся для сходных интерьеров общественного типа (холлов, фойе, галерей), где вещи в той же мере обращены к индивидуальному восприятию, сколь и к «внешнему» пространству помещения. Крупные масштабы, большие пространства, дальние перспективы. Те качества, которые с определенного момента стали расшатывать изнутри нашу станковую живопись, невольно ориентировавшуюся на условия манежной выставочной жизни, в гобеленах обрели и права и силу: обобщение образа, склонность к символическому обозначению смысла, экспрессия выразительных средств — цвета и фактуры.

Пластическое и пространственное своеволие гобеленов так же, как и искания фактурных эффектов, были подчинены на этой выставке идее и образу. Тем не менее обновленный в последние годы формальный язык нашел отражение и здесь. Среди гобеленов прежде всего работы Э. Вигнере (Рига), А. Митрохиной. В. и Н. Яновых (Горький), Б. Мигаля (Ленинград) и М. Звирбуле (Рига) позволяют говорить об этом.

Последние годы, пожалуй, ни один из фактов художественного процесса в декоративно-прикладном искусстве не обращал на себя такого внимания, как объемно-пространственная эмансипация гобелена. Раскрепощенный и отказавшийся от вековой опоры — стены, он зажил независимой жизнью в пространстве. Его непривычная активность сразу была замечена и родила немалые дискуссии. Но что примечательно. Все пластические и пространственные новшества в гобеленах воспринимались и расценивались только с точки зрения и в интересах «внешнего» пространства. О каких бы качествах или принципах гобелена в интерьере ни заходила речь — о плоской или условно-объемной форме, о размещении гобеленов вне стены или вместо них, по периметру ограждающих плоскостей, ускользало одно немаловажное обстоятельство. Усложнение формы происходило и происходит в гобелене не только и может не столько в силу потребности максимально обогатить пространство современного интерьера или его «утеплить» зрительно и эмоционально, сколько потому, что идет современное художественное становление одного из древнейших видов художественного ремесла. И его заинтересованность в пространстве оказывается двоякого рода: гобелен в той же мере стремится выйти в пространство, как и ввести его внутрь. Не только в виде изображения, но и реально как форму. Включив окружающее пространство, сделать его активной частью своей художественной структуры.

Здесь не придется касаться многих интересных примеров современного текстиля, который уже получил большое число жанровых разновидностей, сближающих его то с тем, то с другим видом художественной деятельности. Это предмет анализа выставок, специально посвященных гобелену как виду творчества. Тем не менее отмеченный факт включения реального пространства внутрь предмета в гобелене, стекле, коже, фарфоре и его

подчинение целям образного и изобразительного начала имеет неоднократное подтверждение на юбилейной выставке. В гобелене Э. Вигнере «На страже» рама обреза выхватывает из красноватой сумеречности три крупных фигуры часовых — стражей памяти. Языки невидимого пламени — вечного незатухающего огня, высвечивая темноту, бросают ввысь три сильных малиновых отсвета и зажигают блики на касках и пряжках поясов воинов. Колеблющийся свет не только в красках рождает беспокойные переходы от темно-коричневого через гамму красных тонов к желто-золотым вспышкам на блестящем металле. Он «волнует» и поверхность самого полотна: по замыслу художницы плоский гобелен крепится к стене так, что ткань его действительно образует волны. При приближении к стене изображение как бы уходит в мрак, удаляясь же от нее и словно приближаясь к свету, обретает форму, цвет и яркость.

Гобелен Митрохиной и Яновых по праву носит название «Праздничный». В отличие от гобелена Вигнере, в котором изображенный мотив увиден приближенным взглядом, напряженно и пристально, картина торжества передана в нем видово. Это как бы издали и сверху увиденная просветленно-радостная перспектива заполнившей улицы демонстрации. И в этом гобелене, основной поверхностью лежащем на стене, отдельные его части — плывущие над городом и толпой флаги и транспаранты, выведены в другое — действительное пространство, однако, тонально они включены в общую разбеленно-фресковую серебристую гамму с обязательным здесь красным цветом. Праздничное украшение города и выткано в гобелене иначе, чем его основная часть,— с большим разнообразием фактур, со сквозной кружевной узорностью, придающей целому пространственную многослойность.

Атмосфера праздника и мажорное настроение, свойственное большинству вещей выставки, получили в гобеленах Б. Мигаля «День Октября в моем городе», А. Шмаковой «Москва праздничная» и Э. Вигнере «Рига» конкретность образного выражения.

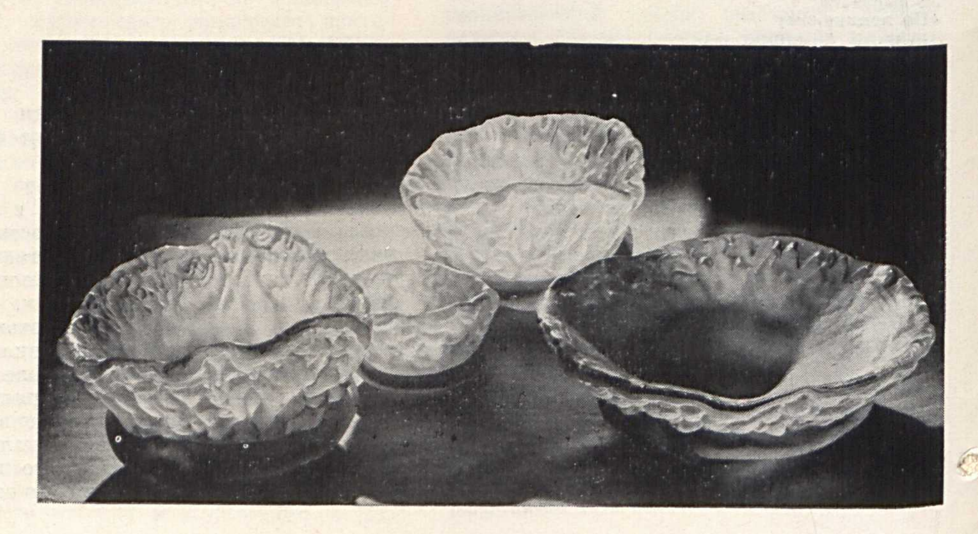
«День Октября в моем городе» — это остроумное соединение в одну композицию четырех небольшого размера панно. В них художник сопоставляет контрастные ракурсы, вертикальные и горизонтальные ритмы, «полярные» цвета — жемчужно-серый и красный. По одной диагонали размещены стержень Ростральной колонны и луч проспекта, охваченные по сторонам праздничным кумачом, по другой — шеренга домов-новостроек и тройной барьер арочных мостов с продольными красными лентами демонстрантов. Изобретательное ткачество — утолщение нитей в узлы, усиливающие рельеф, служит и своего рода «изобразительным» средством, передающим то колонны демонстрантов, то бурливое беспокойство невских осенних вод. Острота ощущения

Б. Мигаль
Гобелен
«День Октября
в моем городе».
Лен, шерсть, сизаль.
Ручное ткачество.
Ленинград

С. Раудвеэ
Декоративные
формы
«Цветение».
Хрусталь,
гравировка.
Эстонская ССР

В. Муратов
Декоративная
композиция
«Тундра».
Стекло, матирование.
Гусь-Хрустальный,
Владимирской обл.





В. Муратов
Декоративная композиция «60-летию Советского государства». Хрусталь. Гусь-Хрустальный, Владимирской обл.

В. Городецкий
Декоративное блюдо «Букет» Фарфор. Ленинград

Л. Рохлин
Комплект посуды. Керамика. Эстонская ССР

достигается благодаря комбинации различных перспективно-пространственных приемов, чередующихся в границах плоскостной в целом композиции.

Примечательно разными оказались гобелены Вигнере и Шмаковой, изображающие праздничные фейерверки, озарившие город в момент салюта цветным светом.

У Вигнере при традиционной плоскостности изображения в гобелене интенсивность цвета и света дают сложный витражный эффект. В нем уживаются и движутся два света (а с ними и два пространства): ярко-желтый, горящий внутри домов, в окнах, и словно насквозь пробивающий плоскую двухмерность гобелена, и не менее яркий свет малиновых звезд салюта, сверху расцвечивающий чеканные силуэты старой Риги и оставляющий на водах Даугавы целый спектр бликов — от фиолетовых, зеленых и синих до бесцветно-«зеркальных» белых пятен.

У Шмаковой свет салюта, запечатленного в момент наивысшей силы, выражен однозначнее. Передана лишь театральная безудержность и иллюзорность похожего на цветочные букеты фонтанирующего взрывчатого огня, свет которого лишает материальности выхваченные из темноты здания. Неясность художественной роли света привела к тому, что центральная часть, занятая огнями вечернего города, оказалось рыхлой, нерасчлененной по массам и смыслу.

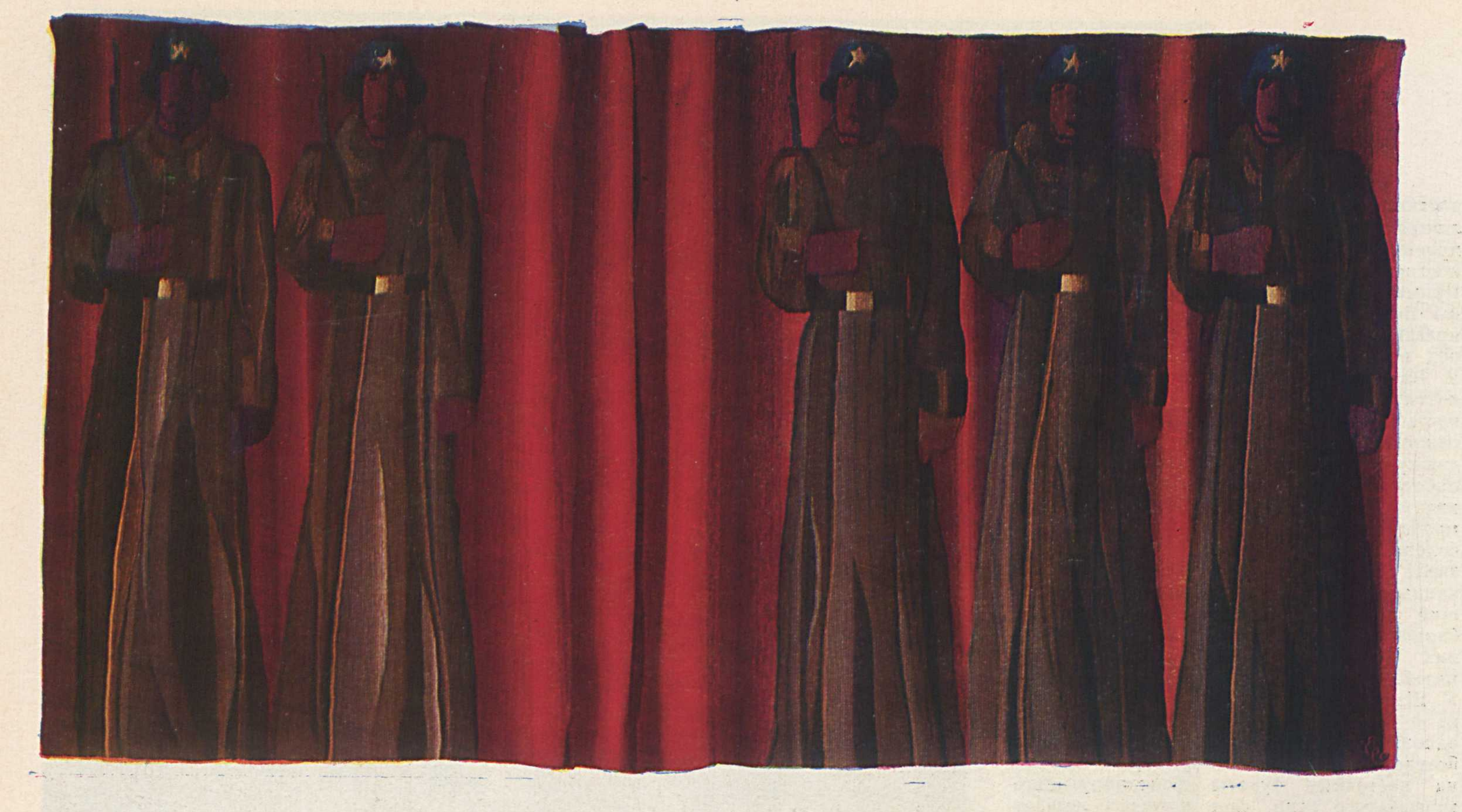
Превосходно сплетен из льна гобелен Г. Размене «Слава Октябрю», объединивший в одну композицию три женских фигуры в позах торжественной здравицы. Хотя очертания гобелена привычно прямоугольны и поверхность по краям выткана гладкой, сами фигуры имеют почти реальный объем: их длинные одеяния как бы выкроены из полотна гобелена и выгнуты до полусферы. Внутреннее пространство образуется таким образом не только выступающими формами, но и прорывами, реальными зазорами между очертаниями фигур и границами разделяющих их полос. В искусности плетения видна культура прибалтийского народного ремесла, имеющего вековой опыт изготовления морской и рыбацкой снасти. Разнообразная фактура поверхности дополняет художественную значимость целого, скрашивая впечатление суровой монотонности, возникающее при виде трех одинаковых фигур, сплетенных из некрашенной льняной бичевы.

Хотя гобелен Звирбуле «Пусть всегда будет солнце!» и выткан традиционно, без трансформации поверхности, экспрессия современных ощущений очевидна в нем в иллюзорном изображении внеземного космического пространства. Заглавная









Э. Вигнере
Гобелен
«На страже».
Шерсть, лен.
Ручное ткачество.
Латвийская ССР

Э. Вигнере
Гобелен «Рига».
Шерсть, лен.
Ручное ткачество.
Латвийская ССР

В. Яснецов
Сервиз «Лесное утро».
Фарфор. Дулево.
Московская обл.

Н. Славина
Сервиз «Весна».
Фарфор.
Ленинград



строка известной детской песни, поставленная в название, звучит здесь как заклинание — настолько обнажен контраст между первым планом, как бы планом жизни, удерживающим огромный синий диск, и пространством вокруг него, устремленным в бесконечность. Пронзительно яркие, но теплые по тону, оранжевый и зеленый «земные» цвета противостоят в гобелене холодным астральным — синему, зеленому, лимонно-желтому, нагнетающим впечатление планетарной стихийности.

Процесс, так ясно обозначившийся в гобелене, заметен и в художественной эволюции изделий из кожи. Если прежде «в кожу одевали» только небольшие бытовые вещи — альбомы, книги, коробки разных типов и конфигураций, а сам материал плотно пригоняли к предмету (как гобелен к стене), то теперь все активнее обнаруживает себя независимость кожаного покрова, его стремление к самостоятельности пластических образований. Вначале это выражалось в усилении рельефа на крышках коробок и лицевых сторонах переплетов, а затем привело к возникновению совсем нового вида изделий — настенных панно-гобеленов из кожи. Путь, только по внешней видимости обратный гобеленному,— от объемной формы к настенной, на самом деле свидетельствующий о той же жажде художественной самостоятельности, о новых притязаниях на расширение художественного пространства. И хотя в экспозицию настенные рельефы из кожи не были включены, превосходно выполненные Э. Ярв «Коробки-мячи» и произведения Э. Приедкалнса подтверждали пластическую раскрепощенность мышления художников, работающих в этом материале.

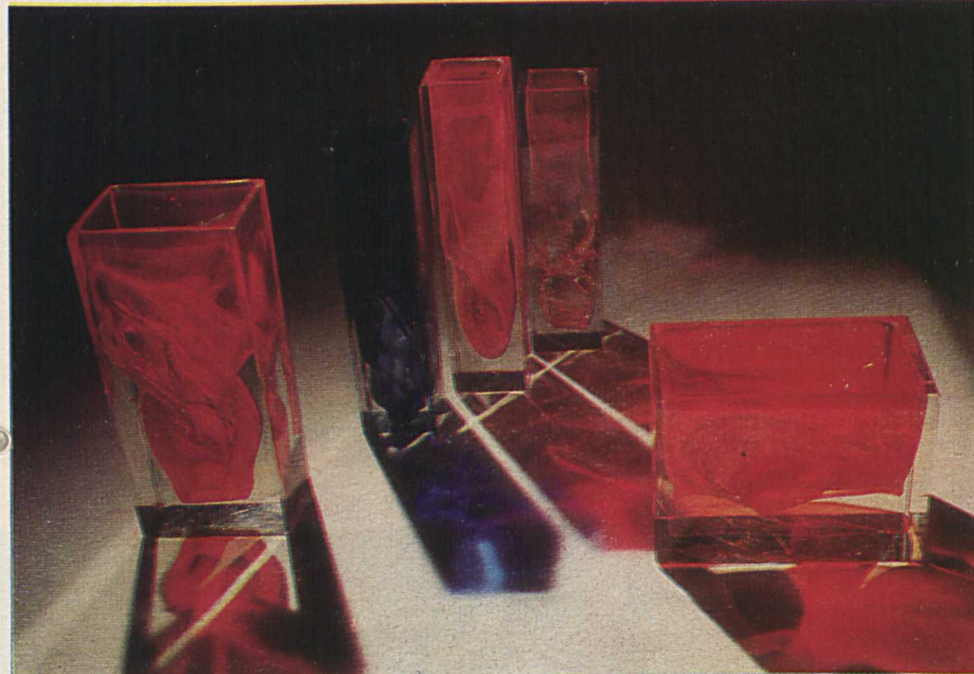
Обильно и значительно, как все последние годы, было представлено на выставке стекло. Вещи из хрусталя — цветного и бесцветного, резного и гладкого, нередко с гравировкой,— соседствовали с гутными, окрашенными часто с фольклорной непосредственностью и заряженными веселой праздничностью.

Экспозицию украшали безупречно точные работы О. Козловой, плоды сосредоточен-











ной художественной волн — композиция «Русь» и чаша «Пламя», вазы «Мир» и «Август». В новых работах В. Касаткина «Кумач» и «Петроград» вновь сказалось единственное в своем роде чувство масштаба и самовластное утверждение массы хрусталя, густоты цвета, алмазного мазка, движущегося по всей форме. Напротив, воздушно легкой, будто пыльцой нанесенной была гравировка С. Раудвеэ на просторных, распахнутых формах комплекта «Цветение». В ансамблях «Север», «Озеро», «Половодье» искушенный артистизм сложной гутной техники Л. и Д. Шушкановых вновь превращал толщу стекла в специфически стекольное поле эстетического созерцания. Новые гутные комплекты А. Новикова продолжали традиции красномайского сульфидного стекла и особенно качества, свойственные стеклу художника этого завода В. Хролова,— эпичность образа, мягкую бережную силу объема.

Однако среди имен и тенденций, уже принесших заслуженную известность русскому стеклу, среди многих замечательных работ хотелось бы отметить явления, по-своему отражающие тот же процесс, что свойствен гобеленам и изделиям из кожи.

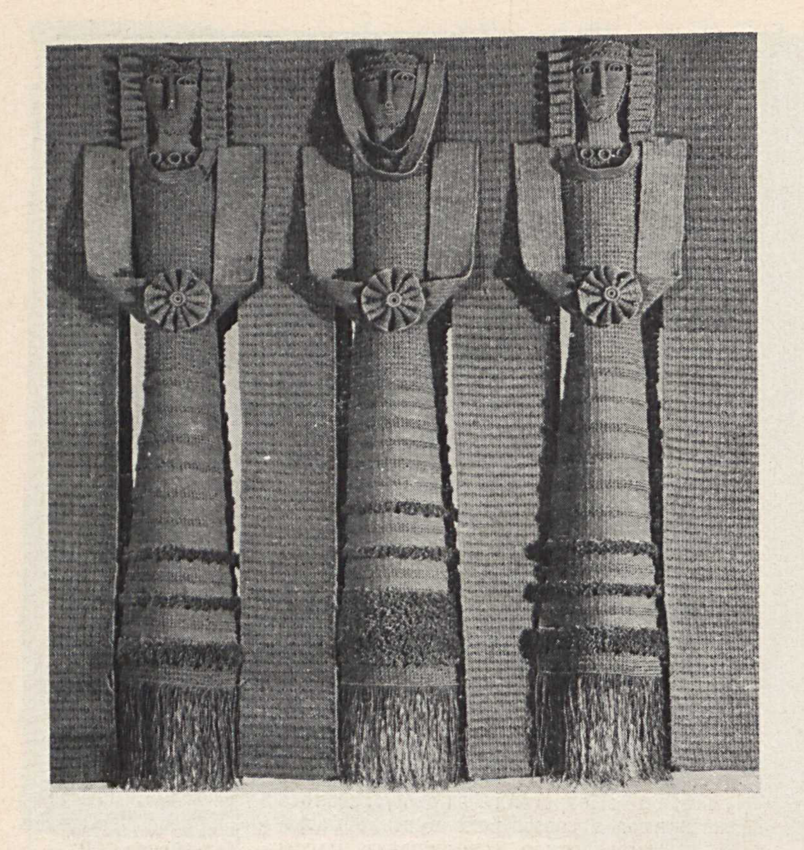
Вот уже несколько лет, и год от году все чаще, художники прибегают к пескоструйной обработке стекла. До этого их художественное видение воплощалось в

И. Аустриня
Гобелен-триптих «Первая борозда», «Сеятель», «Всходы». Шерсть, лен, ручное ткачество. Латвийская ССР

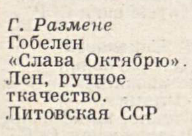
Т. Малышева
Декоративная композиция «Пламя». Стекло, шлифование. Белорусская ССР

Г. Кандарели
Гобелен-триптих «Хлеб наш насущный». Шерсть, ручное ткачество. Грузинская ССР

В. Богданов
Блюдо «Юбилейное». Фарфор. Ленинград







Г. Размене
Гобелен
«Слава Октябрю».
Лен, ручное
ткачество.
Литовская ССР

Е. Смирнов
Сервиз «Чемпиону».
Фарфор. Вербилки,
Московская обл.

И. Олевская
Композиция
«Этюд к сонетам Петрарки».
Фарфор Ленинград

прозрачном стекле, в качестве основного средства используя просвечиваемость материала, взаимную открытость внешнего и внутреннего пространства, возможность совмещения нескольких планов.

В последних же декоративных композициях В. Филатова «Триумф», В. Муратова «60-летию Советского государства» и «Гимн Октябрю», «Тундра» и «Голубая весна», В. Мурахвера «Огонь» и Г. Антоновой «Камчатка» поверхность сосудов при пескоструйной обработке либо сплошь окутывается «матовостью», либо контрастом сквозящего света со скрытым и плененным внутри создает напряженное пространственное чувство.

Оно каждый раз имеет свой образный контекст. В вазе Муратова «Гимн Октябрю» выбранный на матовом стекле срез не только дает глазу проникнуть внутрь и увидеть в глубине на красном стержне герб, но и пропустив сквозь прозрачный «глазок» свет, вскрыть это внутреннее пространство. В композиции «Тундра» толща прозрачного стекла хотя и кажется скованной снежностью матового стекла, тем не менее сквозь нее просвечивают цветные пятна, будто вмороженные, как в лед.

В композиции Филатова «Триумф» три равновеликих, расширяющихся у краев сосуда победно выброшены вверх, и благодаря светосиле матового стекла уподоблены высокому снопу света.

В том же ряду поисков находится, как нам кажется, и работа Т. Бухенской

«Треугольная форма», в толще стекла обозначившей реальный объем, и опыты З. Чумаковой, у которой рельефный декор рвется к полной самостоятельности от гладкого фона, и интерес к «инклюзиям», отразивший в вазах Э. Мяэлта «Декоративная геометрия» то же желание включить «реалии жизни» внутрь художественного пространства материала. Воздушная среда, как таковая, среда, где идет жизнь и движутся люди, стала главной темой замечательных работ Л. Савельевой «Земля» и «Идущие».

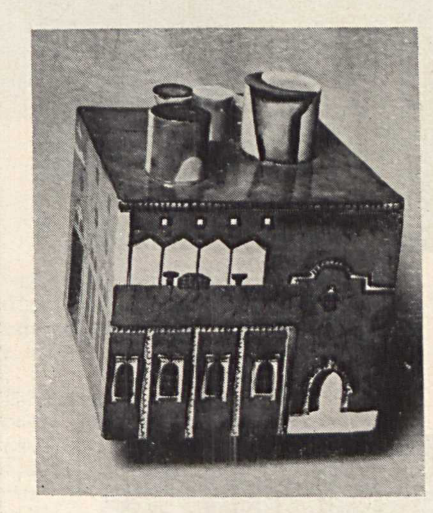
Керамики на выставке было немного, но она была значительной по размерам, по масштабу лепки, объединяла в один ансамбль непривычно большое число предметов. Именно такова композиция И. Кролле «Пиебалга»: четырнадцать объемов разного размера, уплощенных и вертикально поставленных, от полуметровых до величиной с ладонь, напоминающих листья и формой и декором. Поверхность керамики до иллюзии воспроизводила строение и рисунок огромных листьев, будто оттиснутых на ней.

Активное расширение внутреннего пространства, в керамике проявившееся едва ли не раньше, чем в других видах декоративного творчества, в работах московских и ленинградских керамистов, в частности, обнаружилось и на этой выставке. Например, в композиции В. Гориславцева «Железная дорога», где внешнее пространство и сюжетно и формой включалось в образ и пластику произведения.

Фарфор на юбилейной выставке радовал размахом художественных исканий. Традиции форсировались. Графический декор художников Дмитровского завода Е. и П. Смирновых в сервизах «Чемпиону» и «Магистральный» получил характер репрезентативной эмблематики. Пространственные свойства дулевской росписи очень обогатились в сервизах В. Яснецова «Лунная ночь» и Г. Захарова «Воспоминание», в частности, благодаря зеркальности обильного золота. Захаров, наконец, дал волю своему живописному дару и раскрепостил его в тончайших градациях розового, охристого, зеленого цветов и сияющего золота.

Был осуществлен, хотя и не полностью, задуманный еще В. Городецким показ ленинградского фарфора на юбилейной выставке в виде серии тематических блюд, продолжающих традицию агитационного искусства первых революционных лет. В этой группе оказались «Юбилейное» блюдо молодого художника В. Богданова, вписавшего в круг с нестесненностью композиционного чувства 1920-х годов огромные цифры и эмблемы, однако новое по тональной гамме золотисто-зеленых подглазурных красок; активное по центробежным ритмам блюдо Н. Славиной «Праздник Серпа и Молота» и блюдо Г. Шуляк, возрождавшие колорит и мотивы фарфора времен гражданской войны, много других, прекрасных тонкостью письма по фарфору, славивших мир, труд, праздник, завоевание космоса. К этой группе блюд не было отнесено, хотя по теме и примыкало к ней, блюдо И. Олевской «И на Марсе будут яблони цвести». Главная идея художницы о вечности прекрасного и нерасторжимости жизни и красоты утверждалась здесь в бело-голубых пространствах фарфорового космоса вместе с цветущей яблоней, которую возносят муза и космонавт, летящий с поэтическим томиком в руках. Превосходными по росписи были сервизы Т. Беспаловой-Михалевой «Мирный день», А. Воробьевского «Картинная галерея», Л. Григорьевой «Светлый день», С. Богдановой «Встреча друзей», Е. Фирсовой «Павловск», Т. Линчевской «Заповедные леса». С большим, чем кто-либо из фарфористов, числом вещей выступила Н. Славина. С присущим ей темпераментом она развивала сразу несколько тем. В декоративных блюдах «Три поколения» — стилистику живописи, вновь обращающейся к символике цвета и мотивов 1920-х годов, в сервизе «Весна», едва ли не лучшем среди показанных ею работ,— изысканную черно-белую мирискусническую графику, опаленную золотистыми люстрами; в сервизе «Белая ночь», развернутом фронтально, подобно ансамблям Олевской,— мотивы супрематического фарфора, хотя несколько бумажные формы и золотые овалы на белой поверхности даны вне ощущения бесконечной

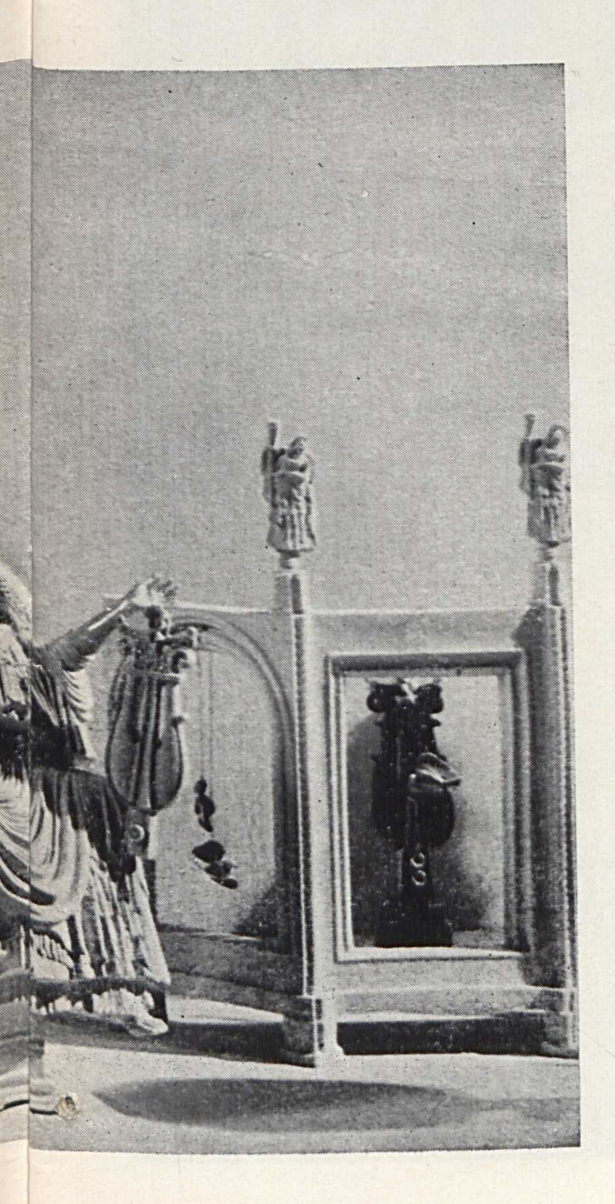




Т. Ару
Кубки. Медь, чеканка.
Эстонская ССР

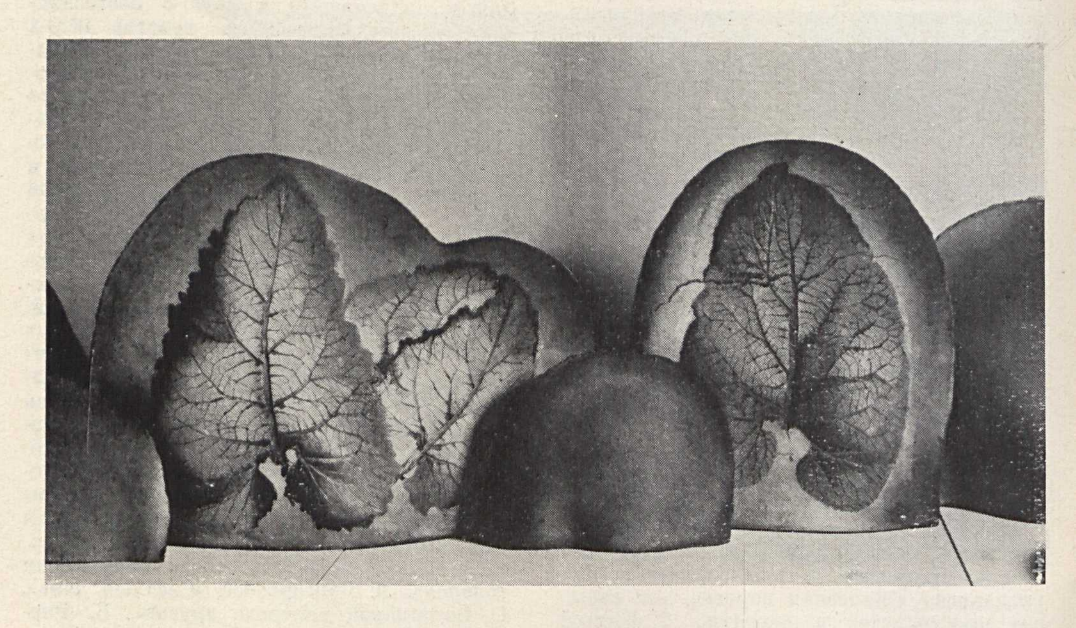
В. Гориславцев
Фрагмент композиции «Железная дорога».
Керамика. Ленинград

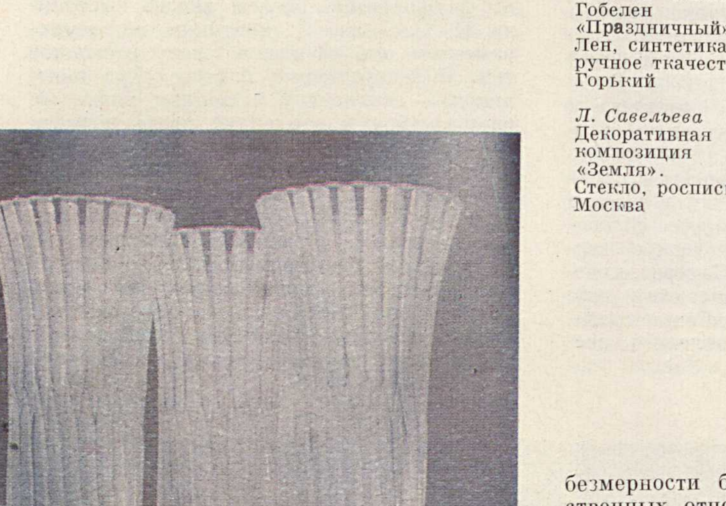
И. Олевская
Блюдо «И на Марсе будут яблони цвести».
Фарфор. Ленинград









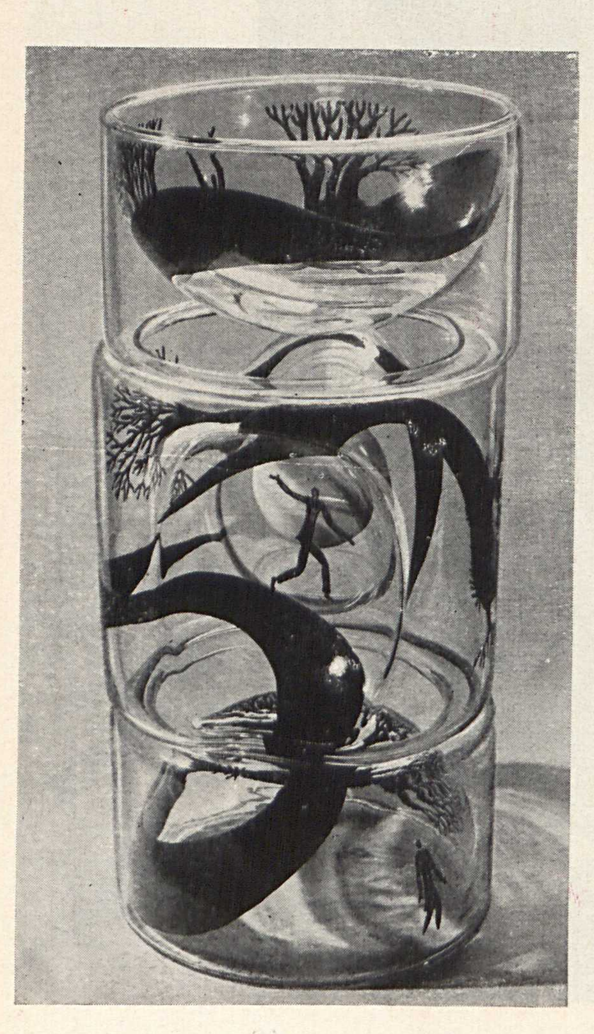


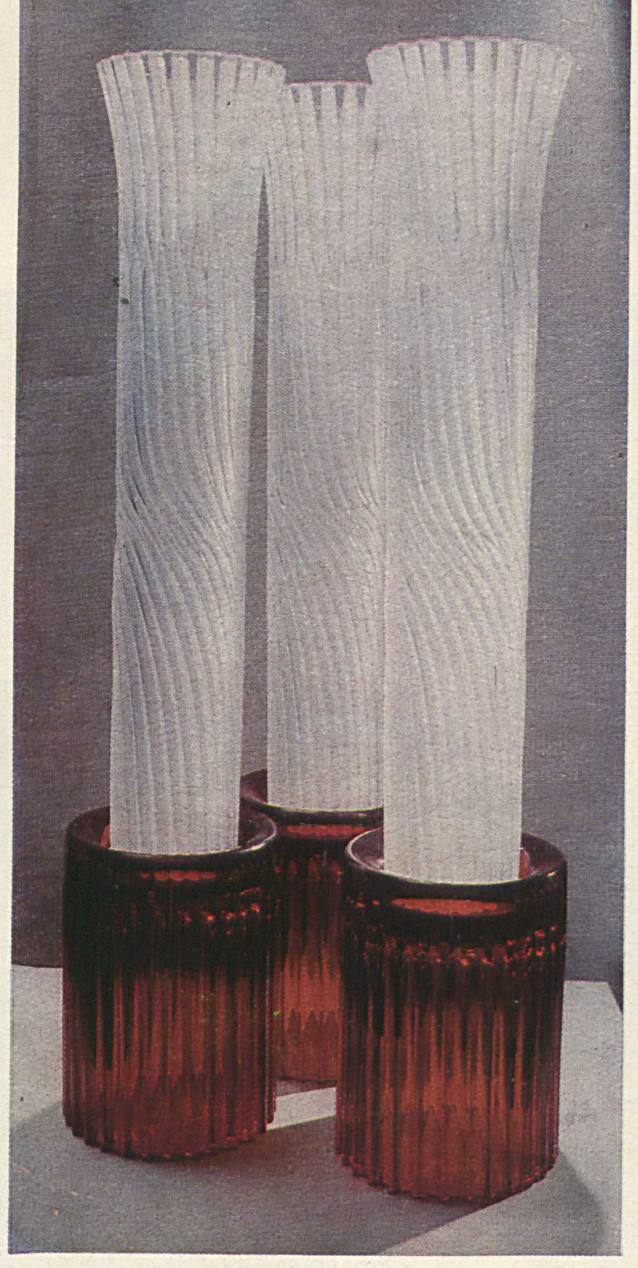
А. Митрохина, В. и Н. Яновы
Гобелен «Праздничный». Лен, синтетика, ручное ткачество. Горький

Л. Савельева
Декоративная композиция «Земля». Стекло, роспись. Москва

И. Кролле.
Декоративный комплект «Пиебалга». Керамика. Латвийская ССР

В. Филатов
Декоративная композиция «Триумф». Хрусталь, алмазная грань, матирование. Москва





безмерности белого и остроты пространственных отношений фона и пятна.

Бесспорно самой поражающей была фарфоровая композиция И. Олевской «Этюд к сонетам Ф. Петрарки», хотя автор и развивал в ней уже известные по прежним работам архитектурно-пространственные принципы. То, что делает сейчас Олевская, не имеет прецедентов в европейской и мировой пластике. Ее редкое по силе и ясности лирическое чувство находит в фарфоре материал, единственный в своем роде.

Взяв эпиграфом к своей композиции начальную строку V сонета Петрарки «Благословен день, месяц, лето, час и миг, когда мой взор те очи встретил!», Олевская развернула сонет в «фарфоровый мемориал». Двум скульптурным бюстам — женскому и мужскому, возвышающимся над остальными предметами,— ею предпослан украшенный живописью как бы трехгранный «алтарь». Вокруг, следуя поэтической структуре сонета, слагающегося из двух четверостиший и двух трехстиший, расставлены четыре скульптуры муз Эрато, с античной древности изображавшихся в образе молодой женщины с лирой в руках. Рядом симметрично расположены тройные арки, сквозь которые видны лиры, и сгруппированные в трехчастные композиции высокие жертвенники с фигуркой в греческом пеплосе между ними. Как рифмы в сонете, элементы композиции имеют перекрестный или опоясывающий ритм повтора. Классичность свойственна стилю этой вещи столько же, сколь и экспрессивность современного мироощущения. В композиции заметны поэтически-возвышенная и устанавливающая временную дистанцию иронически-отстраненная интонация, которая свойственна и Петрарке, сквозь время прозревавшего величие собственных чувств и величие стихов во славу этих



А. Курилов
Спортивные призы «Штангистам».
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный, Владимирской обл.





чувств: «Благословен день, месяц, лето, час...» «Где пленником я стал прекрасных глаз!», «Благословенны вы... певучие канцоны, Дум золотых о ней, единой, сплав!».

Стихи Петрарки для Олевской — форма поэтического иносказания. Многомерность их поэтического смысла необходима ей для выражения собственных духовных горизонтов. В структуре композиции и пластике фигур нет «пустых» и необязательных мест, они отражают удивительную отчетливость внутреннего зрения художницы. Чрезвычайно важны при воплощении идеального образа, воспетого и в бессмертных строках ренессансной любовной лирики, белоснежность фарфора, то блестящего, то матового, символика цвета, скульптурных мотивов (птиц, в частности) и архитектурных деталей, архаизация облика героев и т. д. Безупречная точность пластики такова, что допускает без ущерба для значимости образа увеличение размера и масштаба фигур.

Олевская остро ощущает единство временных и пространственных перспектив, объединяющих в поле художественной культуры разных людей, живущих в искусстве одними чувствами. Поэтому, как Петрарка в стихе, она разворачивает свой сонет в многочастную архитектурно-скульптурную композицию, совмещая стилистику нескольких эпох — античной, ренессансной, классической. Она придает скрытым за историческими параллелями темам остро современный ностальгический характер, слегка гротескный и одновременно возвышающий смысл.

Фарфор Олевской очень лично, с художественным мироощущением, которое и не может быть свойственно многим, выявляет тем более наглядно интенсивный процесс становления художника в нашем декоративном искусстве и потребность самого искусства превзойти прежние временные и пространственные внутренние пределы.

М. Звирбуле
Гобелен «Пусть всегда будет солнце!»
Шерсть, лен, ручное ткачество.
Латвийская ССР

Г. Захаров
Сервиз «Воспоминание».
Фарфор. Дулево.
Московской обл.

Фото С. Онанова

Музей в современном мире

XI Генеральная конференция ИКОМ

Леонид Переверзев

«Музеи и культурный обмен. Роль музеев во взаимообогащении культур и развитии взаимопонимания между народами»,— так формулировалась основная тема XI Генеральной конференции ИКОМ — Международного совета музеев, проходившая в мае прошлого года в Ленинграде и Москве.





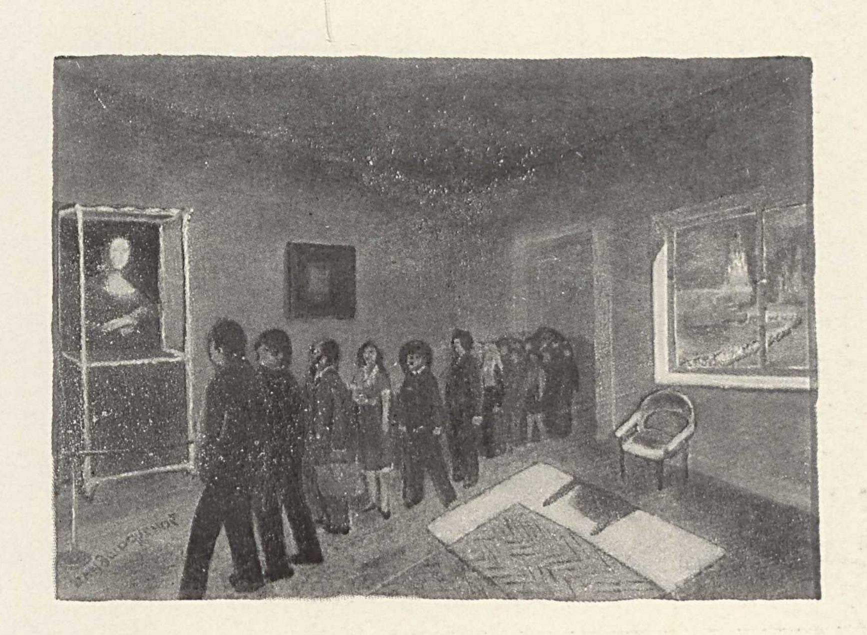
ИКОМ — всемирная демократическая неправительственная организация — была создана при поддержке ЮНЕСКО вскоре после окончания второй мировой войны; музеи СССР плодотворно сотрудничают с нею вот уже два десятилетия. Согласно новому уставу, принятому три года назад, ИКОМ, объединяющий музеи семидесяти стран, ставит своей целью:
определять, отстаивать и укреплять музейную профессию; налаживать сотрудничество и взаимопомощь между музеями и музейными работниками в различных странах;
подчеркивать важную роль, которую играют музеи и музейные работники в каждом обществе в деле лучшего знания и взаимопонимания между народами.
Последнее положение и явилось предметом развернутого обсуждения на XI конференции, призванной, как отмечал в своем приветственном слове заместитель министра культуры СССР В. И. Попов, «проанализировать место музеев в системе культуры и международном культурном сотрудничестве, выявить и оценить возможности усиления их деятельности, направленной на развитие взаимопонимания и дружбы между народами, разработать конкретные рекомендации, которые помогли бы музейному делу наиболее эффективно содействовать позитивному развитию культурных процессов современности, их гуманистической направленности».
Вся эта проблематика подробно рассматривалась на заседаниях более двадцати международных комитетов и ассоциаций, ведающих работой исторических, естественно-научных, технических, художественных, театральных, музыкальных, краеведческих, этнографических и других музеев, а также проблемами консервации и реставрации экспонатов, музейной документации, организации передвижных выставок, подготовкой кадров и т. д.
В ходе работы конгресса оказалось, что ни один аспект музейного дела, имеющий даже самый узкоспециализированный характер и вспомогательное значение, не может не подвергнуться ныне самому решительному пересмотру и переосмыслению в свете главного вопроса: каким быть музею последней трети XX века? Ибо сегодня стало очевидным — если музеи хотят играть действительно важную роль в культуре нашего времени, они должны изменяться.
Нет ли здесь противоречия? Ведь согласно общепринятому мнению, музей — это прежде всего хранилище культурных памятников, некий островок прошлого в океане настоящего, оплот постоянства в бурном потоке перемен...
О том, что такое противоречие подчас реально возникает, о его истоках и о необходимости его преодоления специально говорилось в тексте доклада, подготовленного покойным Франко Руссоли, директором Миланской пинакотеки и членом Исполнительного совета ИКОМа, скончавшимся незадолго до открытия конференции. Определяющим моментом в данном случае становится общественная позиция музея, от которой зависят и выполняемые им социальные функции. «Музеи, обладающие превосходной структурой, приспособленной для всесторонней научной работы, персонал, имеющий наивысшую административную, научную и техническую квалификацию, еще недостаточны для того, чтобы сделать из этого учреждения то, чем оно должно быть,— средством свободного обогащения культуры. Музеи могут стать местом отчуждения, увода от действительности»,— так, согласно Руссоли, происходит в тех странах, где антидемократические и реакционные силы в экономике и политике стремятся «колонизировать музей и сделать из него орудие с задачами, ничего общего не имеющими с развитием культуры и сознания людей». В подобной ситуации, заключает Руссоли, работникам музеев надлежит углублять критическое представление «о социальной значимости своей деятельности, о том воздействии, которое может оказать это хранилище документов и эта исследовательская лаборатория на сохранение или обновление систем и понятий общества».
Проблема «сохранения и обновления» была центральной в пленарном докладе Яна Елинека,

директора Института антропологии Моравского музея в Брно, ЧССР, занимавшего последние шесть лет пост президента ИКОМа. Его собственная позиция в этом вопросе отличалась предельной ясностью. Две основные сферы музейной деятельности — наука и образование — находятся ныне в процессе непрерывной перестройки. Соотношение между ними изменилось настолько радикально, что классически строгое разделение музеев по их тематике уже не соответствует многоотраслевому и междисциплинарному характеру научных исследований и учебных программ. На первый план выходят проблемы экологии и социологии, неразрывно переплетенные с проблемами технико-экономического и политического развития; так называемые постоянные экспозиции музеев уже не являются постоянными, поскольку через каждые несколько лет существенную часть их приходится изменять в результате новых открытий, изобретений, концепций, заставляющих по-новому представлять весь предшествующий путь естественной эволюции, истории и культуры.

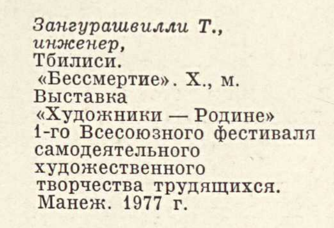
Еще более остро эта проблема встает при организации новых музеев, где уже нельзя обойтись без специального прогнозирования. «Если сегодня создается новый музей, то мы не можем строить его по образцу, который уже и на сегодняшний день устарел; мы не можем строить его в стремительно меняющемся мире по образцу 50-х годов. Музей должен быть современным и работать в полную силу еще по крайней мере 20 лет, поэтому мы обязаны рассматривать проект нового музея, ориентируясь на такой музей, который нам понадобится через два десятилетия». И поскольку музеи будущего (как, впрочем, и нынешние) должны служить не только консервации культурного и природного наследия, но и образованию, нужно всемерно развивать соответствующие формы музейной работы. В отличие от иллюстрированных изданий, учебного кинематографа и телевидения экспозиция музея должна давать не просто полезные сведения, «но информацию и знания, базирующиеся на личном опыте и понимании их ценности».

Каким же образом может приобретаться такого рода опыт? Если сегодня человек, приходящий в музей, ограничивается одним лишь созерцанием экспонатов, отделенных от него стеклом



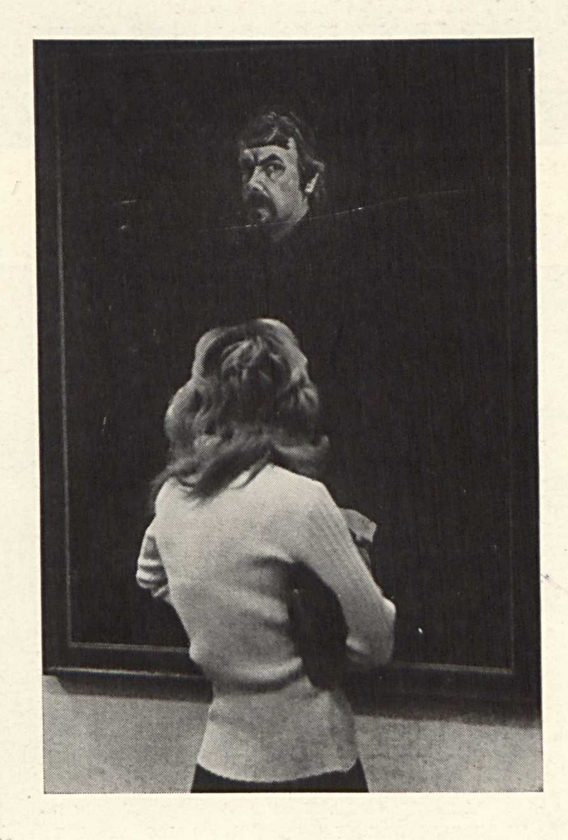


Зангурашвилли Т.,
инженер,
Тбилиси.
«Бессмертие». Х., м.
Выставка
«Художники — Родине»
1-го Всесоюзного фестиваля
самодеятельного
художественного
творчества трудящихся.
Манеж. 1977 г.





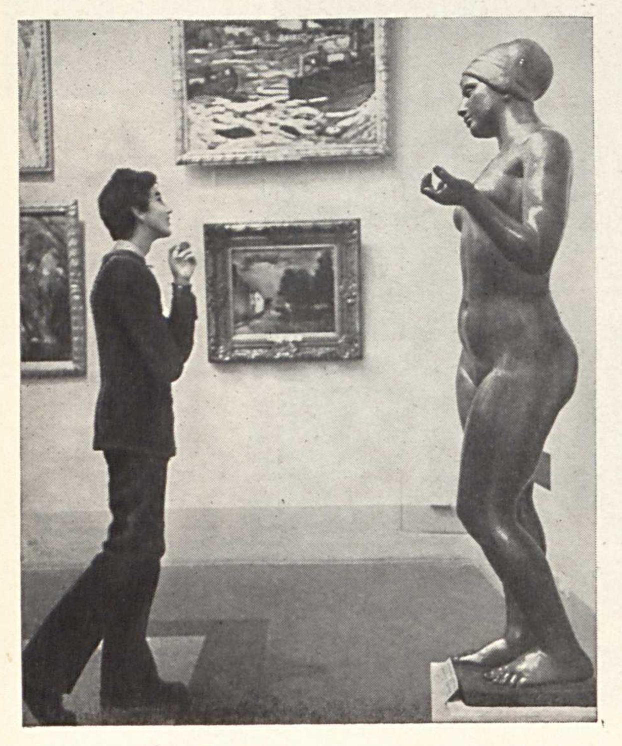




витрин, ограждающими шнурами и надписями «руками не трогать», то будущие музеи должны предоставить посетителям возможность приобщаться к знанию через личное участие, эксперимент, совместную творческую активность. Иными словами, лозунгами образовательной деятельности музея должно стать «потрогайте, попробуйте и сделайте!»

Разделяя убежденность в необходимости перемен, многие выступавшие говорили о многочисленных трудностях, препятствующих их осуществлению. Так, заместитель директора музеев Франции и новый президент ИКОМ Ю. Ландэ отмечал отсутствие четкости в определении музейных программ, характера и типа коллекций; затем, «неприятие со стороны художественных кругов, ставящих под сомнение традиционные концепции, а следовательно, и учреждения, задачи которых состоят в том, чтобы знакомить публику с искусством, хранить его и пропагандировать; отсутствие интереса к музейным мероприятиям, рассчитанным на псевдоэлиту и обращенных к замкнутому кругу ценителей. Бесполезно пытаться преодолеть эти трудности с









помощью скороспелых «решений-чудес», обещающих «оживить» музеи, сделать их притягательными для широкой публики, сойти с протоpенных дорог. Результаты этого часто бывают обманчивыми, и поэтому неразумно настаивать на преобразовании музеев, организации в них выставок, на которых, чаще всего, нечего смотреть». Главное, по мнению Ландэ, заключается в правильном отношении музея к проблемам наследия — того, «что составляет собственность каждой страны, каждого региона, каждой этнической группы, это то, что позволяет соответствующей человеческой группе познать себя, утверждать свою общность, обновляться, доказывать свою жизнеспособность».

Конечно, такое понимание наследия требует более емкого понятия самого музея и нет сомнения, что в ближайшем будущем «появятся новые концепции: художественные музеи, музеи научно-технические, часто ограниченные узкими рамками, увидят цели и возможности расширения; их деятельность должна будет включиться в общее движение, которому ничто живое не должно быть чуждо». Однако конечная цель при этом заключается не в том, чтобы упразднить или разрушить существующие учреждения, но «дать им новый разбег». Главная роль музеев заключается, следовательно, в том, чтобы «сделать наших современников чувствительными к тому, что является для них наследием, к то-

В Музее искусств Узбекистана в Ташкенте.



му, что сделало их такими, какими они в настоящее время являются, к тому, что они должны открывать для себя, охранять, обогащать...»

Как же повысить чувствительность и восприимчивость посетителей музеев к накопленным в них богатствам?

«Хотя готового ответа на подобный вопрос нет,— говорил в своем выступлении Г. Ауэр, представлявший Немецкий музей Мюнхена,— музейные работники не могут не нести ответственности за творческое воздействие хранимого ими культурного наследия, за то неуловимое излучение света, без которого «Ночной дозор» был бы всего лишь полотном, покрытым масляными красками, «Пьета» Микеланджело—куском обработанного мрамора, а «Магдебургские полушария»—тридцатью килограммами обработанной бронзы. Эта двойная задача — «не только сохранить наследие для будущего, но и открыть его для настоящего» — побуждает к тщательному изучению связей между сохраняемыми ценностями и современной культурой. Здесь наряду с прочим сразу же обнаруживается неадекватность сложившихся представлений о типологии музеев: «социальные и технические изменения, происходящие в нашу эпоху,— замечает Ауэр,— показывают, что традиционная структура таких музеев сама по себе оказывается музейным анахронизмом». Отсюда потребность в интенсивных музееведческих исследованиях и систематическом экспериментировании с наиболее передовыми научными, техническими и художествен-



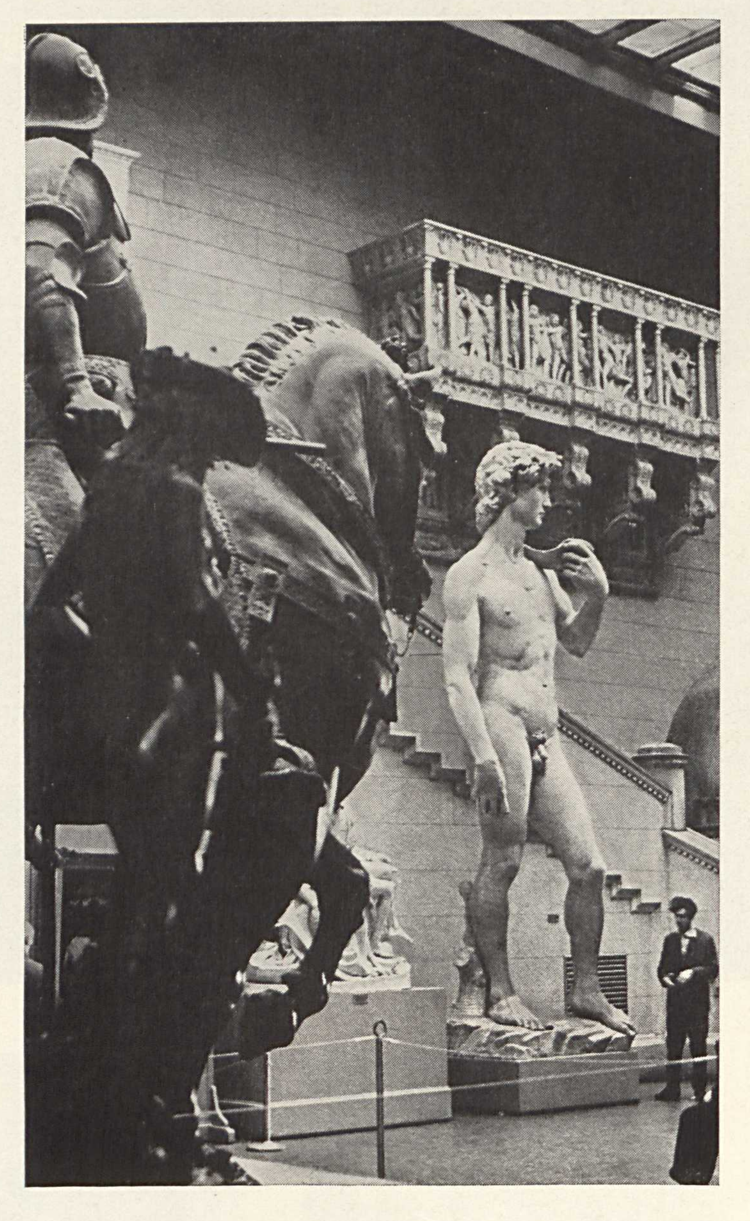




пыми средствами. Тенденция к синтезу этих средств становится все более заметной в стенах многих музеев; приходится, однако, признать, что заложенные в них возможности зачастую остаются не реализованными. «Некоторые разделы современного искусства обогатили свои средства выражения с помощью точных наук. Зеркальные эффекты, интерференция, лазер, голография являются лишь некоторыми возможностями, которые используются несистематически, по-дилетантски, и поэтому новые открытия физических явлений не превратились еще в явления искусства».

Не менее печально и то, что в подобной ситуации не только художественная, но и научно-техническая ценность подобных средств остается совсем нераскрытой. «Вне эмоционального опыта, получаемого от превращения физических явлений в художественные произведения, ученый задает вопрос: представляет ли публика достаточно отчетливо мастерство современного специалиста по точным наукам в том случае, когда к ним прибегают как к вспомогательному материалу в технических музеях?»

Ауэр подчеркивает, что не существует еще ни одного значительного музея точных наук, дающего, например, полную и самостоятельную картину современной космологии в ее развитии, или музея естественной истории и биологии, способного представить основной комплекс современных экологических проблем, связанных с ростом населения, объемом пищевых и энергетических ресурсов и состоянием природной среды. Обострившееся чувство ответственности за судьбы цивилизации и за будущее грядущих поколений заставляет думать о так называемом «интегрированном музее», о новом типе экспозиции, отражающей целостную картину человеческой культуры или, вернее, множества ее проявлений, сопоставленных в их сходстве, различии и динамике «для живого показа современникам из разных стран».





Итак, создание «музея культуры» путем углубленных музееведческих исследований и живого показа — вот в каком направлении следовало бы, по мнению ведущих докладчиков, развивать главные усилия для достижения поставленных целей.

Программирование и координация подобных усилий входят в обязанность двух специальных международных органов ИКОМа,— комитета по музеологии и комитета по музейной архитектуре и технике, однако реальные успехи в данной области покамест не очень велики. Первый (музеологический) комитет к моменту открытия XI конференции находился еще в стадии организации; второй же за минувшие три года не созывался ни разу. Отрадно отметить, что на ленинградской и московской встречах работа комитета по музейной архитектуре была существенно активизирована, причем преимущественно советскими его членами, по инициативе которых комитет теперь именуется Международным комитетом по музейной архитектуре, технике и экспозиции.

Теснейшая, по сути дела неразрывная взаимосвязь этих понятий стала сегодня вполне очевидной для всех, кому приходится решать вопросы, относящиеся к любой из трех названных областей. Главный архитектор Государственного Эрмитажа В. Лукин привлек внимание к весьма важной теме, имеющей большое практическое значение, но до сих пор не получившей должного отражения в теории музейного дела: речь идет о размещении экспозиции в старых зданиях, имеющих историческую и эстетическую ценность. Это особенно актуально для городов, имеющих давнюю историю, но подвергающихся ныне реконструкции и обновлению. Ленинград является в этом отношении показательным примером: под охраной государства в нем находится 825 памятников архитектуры, среди них 548 дворцов и крупных зданий, которые могут вместить различного рода музейные экспозиции; около 70-и функционирующих ныне музеев устроены как раз таким образом, органически сочетая экспозиционное пространство с музейным же отношением к сохраняемому в неприкосновенности вещному и декоративному убранству и общему облику всего сооружения в целом. Разумеется, подобная практика уместна лишь применительно к экспозициям исторического характера и осуществима лишь в тех городах, где для этого есть подходящие условия.

В основном же для новых музеев необходимы и новые здания — на каких же принципах должна базироваться их архитектура?

Рассмотрению этого вопроса с учетом опыта советского музейного строительства было посвя-





щено сообщение В. Ревякина. Решающе важным обстоятельством, по его словам, является наметившееся сегодня взаимопроникновение музеологии и архитектуры, ранее развивавшихся фактически независимо друг от друга. В самом деле, до недавнего времени архитектурное проектирование музея традиционно понималось как «организация пространства» для размещения совокупности объектов, могущей изменять свой состав, вид и объем и требующей строго фиксированного осмотра, что приводило к довольно однообразным пространственным решениям типа лабиринта или спирали. Игнорируя конкретное содержание экспозиции, зодчие создавали в итоге либо «памятники самим себе», либо «нейтральные» постройки, служащие лишь фоном для любых выставляемых предметов. Музееведение, со своей стороны, намеренно ограничивалось составлением тематико-экспозиционных планов, не касаясь вопроса об их реализации в каких-то материальных, чувственно-воспринимаемых структурах. Однако бурное развитие музейного дела в СССР привело к серьезным сдвигам в отношениях между двумя этими дисциплинами. Задачи создания десятков и даже сотен новых музеев заставили более углубленно и вдумчиво изучать как смысл, так и форму протекающих в них процессов. Стало ясно, что музей — это весьма сложный организм или система, где «обитаемость» экспозиционного пространства в очень большой мере обеспечивается целым рядом других служб. Неотъемлемыми и жизненно важными элементами такой системы становятся библиотека, лекционный зал и средства аудиовизуальной информации, благодаря которым посетитель способен получить дополнительные сведения, знания и образные, звуко-зрительные впечатления; научные кабинеты, куда он обращается за специализированной консультацией; студии, где он может дать выход собственным творческим импульсам и устремлениям; фонды, открытые для посещения и т. д., не говоря уже о реставрационных мастерских, исследовательских отделах и лабораториях, подчас приобретающих статус полноправных институтов.

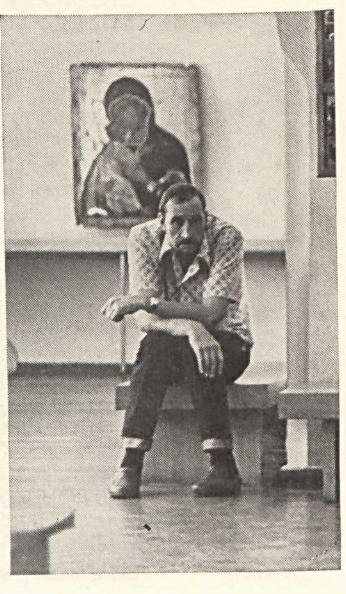
Все эти функциональные особенности, выдвигающие новые требования к проектировщикам, радикально меняют концепции музейной архитектуры. В современном музее экспозиция сама по себе занимает относительно небольшую часть геометрического пространства: ее можно сравнить с видимой верхушкой айсберга, основной объем которого скрыт под водой. Но какой бы разнообразной, сложной и совершенной не была конфигурация «подводной» его части, решающее значение имеет все-таки его «вершина» — место встречи посетителя с экспозицией. Как же придать этому месту встречи, этому смысловому центру музея такую предметную структуру, которая сразу же захватывала бы внимание и организовывала восприятие зрителя, с наибольшей полнотой раскрывала бы общую идею и конкретное содержание экспозиции, позволяла бы до конца реализовать ее культурный потенциал?

«Музейная экспозиция есть специфический жанр искусства», — подчеркивал в своем выступлении руководитель ЦУЭС СХ СССР Е. Розенблюм, обосновывая свою позицию характером воспитательно-образовательных задач, стоящих перед современными музеями. Задачи эти по существу были сформулированы 60 лет назад, когда уже через несколько дней после Октябрьской революции особый декрет Советской власти превратил бывший царский Зимний дворец в народный музей. Годом позже журнал «Народное просвещение», более чем на полвека опережая соответствующие декларации ИКОМа, писал: «Музей не ограничится хранением своих богатств... а в своем размещении своих коллекций откажется от сухой систематизации, заменив ее методом живой группировки. Музей должен превратиться из тоскливых мертвых хранилищ в рассадник культуры и просвещения».

Необходимость представлять не наборы отдельных вещей, художественных произведений или документов, но «живые их группировки», то есть целостные культурные комплексы, заставляет заново продумывать всю систему связей и отношений между экспозицией и зрителем. Одним из непременных условий оказывается в данном случае наличие контраста, драматического столкновения и диалога различных эпох, культурных особенностей, эстетических норм и ценностных ориентаций.

С другой стороны, подобного рода комплексы или «панорамы культуры» могут быть ярче всего представлены в чувственно ощутимых конкретных образах, что не исключает, конечно, использования и любых иных форм информации — образное мышление не только может, но



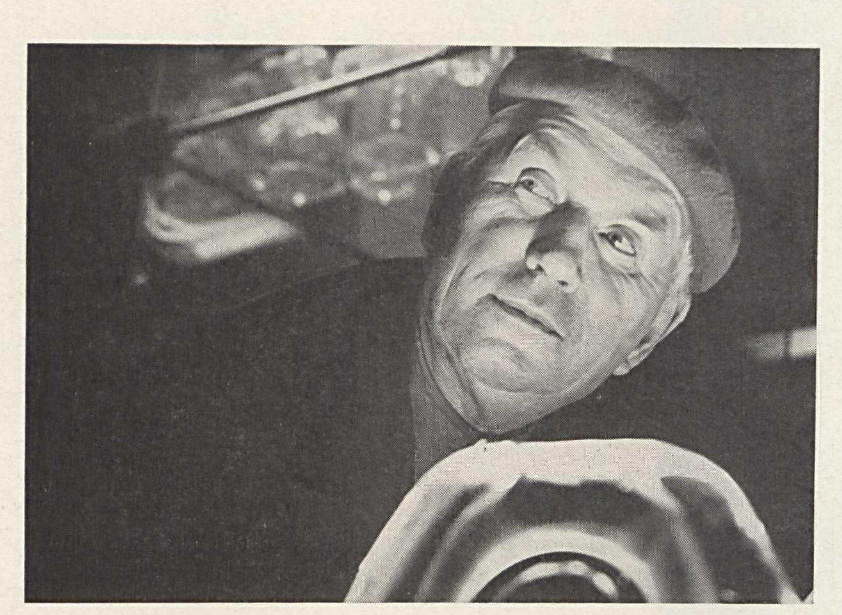


и должно сочетаться здесь с мышлением логическим. Отсюда вытекает требование надлежащей эмоционально-психологической подготовки посетителя с первых же минут его пребывания в музее, определенной настройки его восприятия, позволяющей ему выделять соответствующие образы, интерпретировать их содержание, создавать между ними ассоциативные связи.
Нельзя забывать и о том, что экспозиция призвана, наряду с прочим, быть зрелищем, давать посетителю ощущение праздничности, служить источником удовольствия и радости. Наконец, подчеркивает Розенблюм, «музей должен быть чудесен и таинственен... посетить музей — это не только узнать, не только посмотреть, не только прочесть. Посетить музей — это войти внутрь чего-то, встретиться с кем-то. А встреча с неведомым — это чудо, таинство. «Войти внутрь картины», «войти в музей»— и то и другое не может не быть актом творчества входящего».
Путь к выполнению всех этих требований и условий указывает искусство, чьи произведения всегда строятся на диалоге и конфликте элементов, составляющих художественное целое, побуждают зрителя к той или иной форме соучастия в творческом процессе, приносят ему эстетическое наслаждение. Отсюда «единственной возможностью выполнить поставленную задачу является полноценное включение художественного мышления, средств и методов изобразительного искусства в создание музея, как социально-культурного института».
В заключение Розенблюм коснулся роли художника как проводника влияния музеев на состав и характер предметной среды современного города, что в нашей стране оказывается прямо связанным с задачами формирования социалистической культуры и образа жизни. «Все большее значение,— указал он,— приобретает включение «субкультуры музеев» в городскую культуру, которое требует нового типа синтеза — синтеза архитектуры, живописи и скульптуры в городе с музейной экспозицией, как специфической формой искусства»— поисками такого рода синтеза явились, в частности, показанные участникам конференции проекты новой экспозиции Музея Революции СССР и мемориального музея А. С. Пушкина с прилегающей к нему зоной городской застройки.

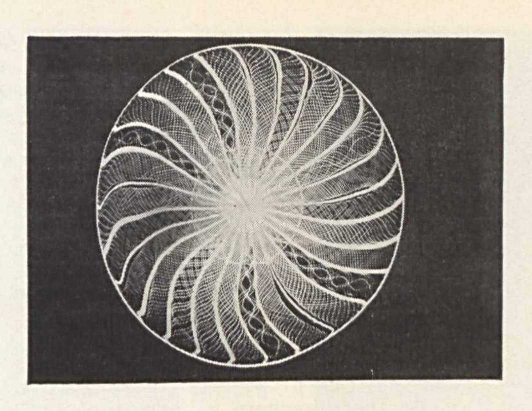
Итак, что же показала в итоге XI конференция ИКОМа?
Прежде всего она подтвердила тот факт, что общественная значимость и культурный потенциал музеев в последней трети XX века не только не уменьшается, но, напротив, приобретает новые стимулы, цели и направления развития как в национальном, так и в мировой масштабе. Однако для осуществления всех раскрывающихся перед ними возможностей музеям предстоит преодолеть немало серьезнейших организационных, экономических, технических и иных трудностей. Последней по счету, но не по значению среди них является проблема разработки новых принципов предметного воплощения экспозиции, отвечающей комплексу многочисленных, исключительно разнохарактерных и зачастую противоречивых требований.
Отрадно сознавать, что первыми, кто по-настоящему глубоко взялся за решение этой проблемы, оказались советские архитекторы, художники и дизайнеры. Их идеи и проекты убеждают в том, что в сфере музейного дела перед людьми искусства открывается необыкновенно широкое и перспективное поле творческой деятельности.

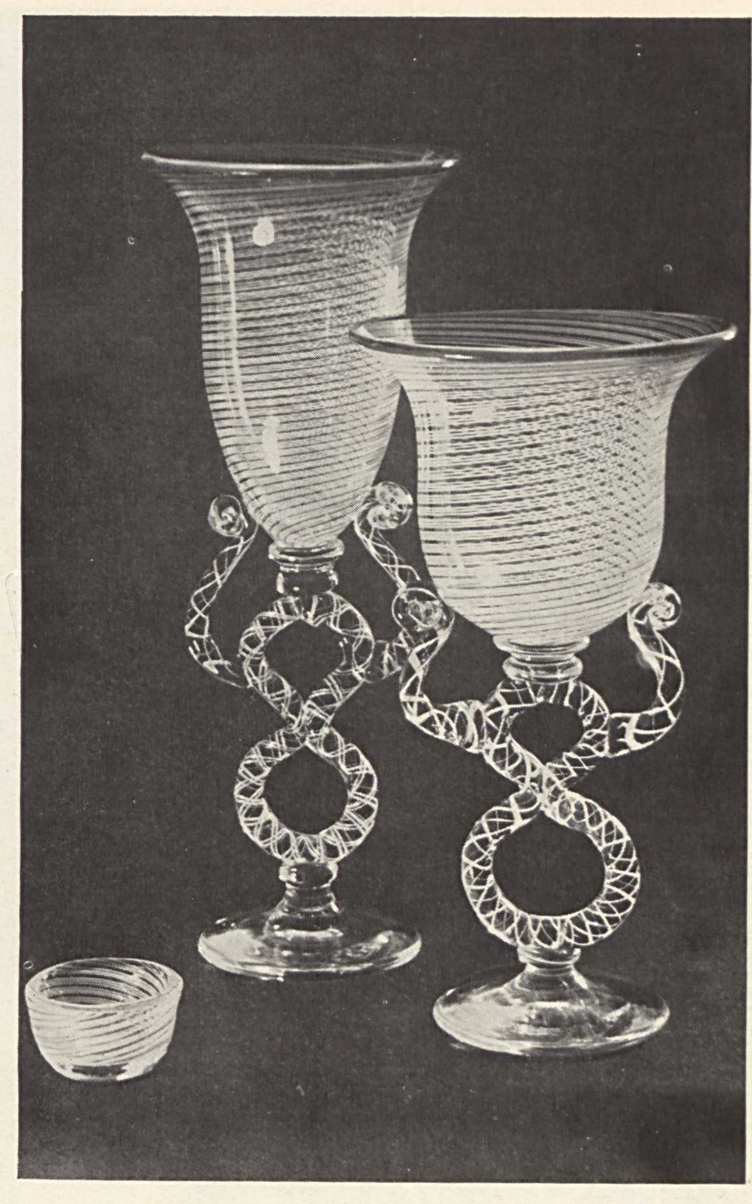
Мастер-художник Борис Еремин

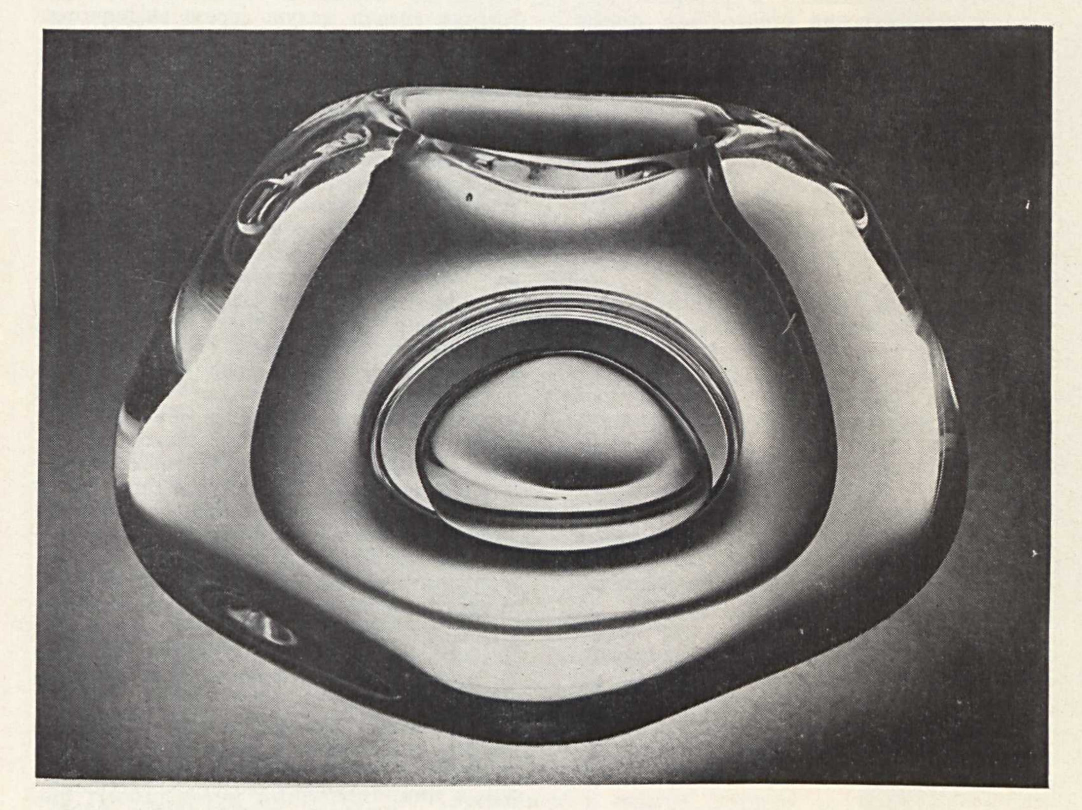
Людмила Казакова


Борис Еремин за работой

Творческая деятельность Бориса Алексеевича Еремина являет собой образец работы мастера в советском художественном стеклоделии.
Его деятельность широко и разнопланово раскрывает сущность и специфику этой стекольной профессии, ее особый художественный смысл сегодня, в условиях крупного механизированного производства.
Свыше 40 лет посвятил стекольному делу Борис Алексеевич Еремин, из них четверть века он проработал на Ленинградском заводе художественного стекла. Его называют «круглым» мастером, то есть специалистом, которому подвластны все приемы стекольного ремесла. В числе первых в 1969 году он удостоен звания «мастер-художник».
Трудовая деятельность потомственного стеклодела началась рано. В 1924 году пятнадцатилетним подростком Еремин начал обучаться трудному ремеслу стеклодува на заводе «Красный гигант» Пензенской области (бывший Николо-Бахметевский). Учителем был его дядя Михаил Сергеевич Вертузаев, работавший на заводе с дореволюционной поры (предполагают, что и фамилия Вертузаев произошла от слова «виртуоз»).
В конце 1930-х годов Вертузаев выполнял проекты в стекле В. И. Мухиной. Еремин тоже принимал в этом участие. Работа с большим художником была настоящей школой для молодого мастера.
В эти годы на заводе «Красный гигант» возрождалась технология венецианской нити.
Когда Еремин в 1948 году приехал в Ленинград, он был единственным, кто умел выдувать изделия с цветными дротами. Исполнительское творчество Еремина тесно связано с лучшими традициями в истории русского гутного стекла. Возрождение им многих сложных стекольных методов декорирования, изобретение новых, порой уникальных приемов значительно расширило художественную палитру стеклоделия. На высокий исполнительский уровень Еремина рассчитаны десятки осуществленных проектов ленинградских художников стекла.
Еремин в стекольном деле — пример того, как виртуозность выполнения технического приема зачастую перерастает в художественное открытие, давая толчок новым творческим поискам художников-профессионалов.
Именно с таких позиций следует рассмотреть работу Еремина с техникой «венецианской» нити. Для него этот прием стал лейтмотивом творчества, тем видом обработки стекла, на котором он проверял, оттачивал уровень исполнительского мастерства. На протяжении ряда лет мастер обращается к излюбленной технике не только как исполнитель произведений, но и как автор. В 1950-е годы Еремин выполнил многие образцы художников в технике филиграни (приборы Ю. Мунтяна, Б. Смирнова, Е. Яновской). Хотя эти изделия не стали массовыми из-за трудоемкости их изготовления, но ознаменовали значительные художественные достижения в деятельности ленинградцев. В 1964 году Борис Еремин создал многопредметный сервиз «Венецианский», ставший его первой значительной работой в этой технике. Простота форм предметов способствовала раскрытию всей изысканной палитры филигранного узора. Тончайшая нить молочного стекла оплетает объемы чаши, кувшина, блюда, графина и рюмок. Безукоризненно найденный ход движения нити — непрерывный, восходящий по спирали — создает ритм, объединяющий все предметы. Формы их словно сотканы из нитяного узора. Иллюзорная сетчатая структура декора в самой толще прозрачного стекла создает эффект наполненности объемов светом и воздухом.
В кубках «Свадебные» (1969, удостоены 1-й премии на Всесоюзном конкурсе мастеров в г. Дятькове) тонкая молочная спираль становится изысканным графическим узором. По контрасту с ним нить, украшающая ножки кубков, приобретает иное ритмическое и графическое решение — более разреженное и усложненное. По форме эти кубки с фигурной лепной ножкой напоминают нам традиционные венецианские бокалы, но только как тип предмета. Образное и пластическое начало сразу выдает знакомый почерк Еремина. В предметах привлекает тонкость, изящество, но другого рода. Тонкость узора не снимает ощущения массы стекла, она и в крепких формах-колокольчиках, и в густо оплавленном крае бокалов, и в «сочной» фигурной ножке. В них нет впечатления хрупкости, дематериализации, которую всегда ощущаешь в «венецийском» стекле.
Еремин прекрасно знает старые подлинные образцы венецианского стекла, но при всем уровне мастерства он не копирует их. Эта ювелирная техника преломляется в творческом сознании мастера через традиции русского лепного стекла.
Другая тема творчества Еремина — гутное стекло с использованием всей палитры этой традиционной ручной техники. Это та область стеклоделия, в которой наиболее полно и ярко выявились художественные истоки народного творчества. В форме и декоре фигурной посуды, лепной скульптуре прослеживается глубокая связь с глиняной игрушкой, красочным лубком, деревянной резьбой, а ее общий образно-метафорический строй близок духу народного искусства. Именно поэтому тема фигурной посуды наиболее интересна в рассмотрении творчества мастера-стеклодела. Еремин обратился к этой технике в











конце 1950-х годов, сначала как исполнитель, а потом как автор графинов — «Петух» (1957), «Рыбка» (1960).

Возрождение традиций гутного стекла, начавшееся в 1950-е годы на Ленинградском заводе художественного стекла, было связано с общим интересом в это время к народному искусству. Ленинградские художники обратились к формам фигурной посуды. Э. Криммер, Б. Смирнов, Е. Яновская создавали декоративные сосуды-барыни, матрешки, ковши-утицы. Выполнял их Борис Алексеевич Еремин. Роль мастера в этом художественном процессе оказалась весомой и значительной, так как почерк руки во многом определял образ стекольного сосуда. Часто мастер использовал декоративные приемы — введение цветной ленты, лепной рюши или оборки, придавая предмету сходство с народной игрушкой.

Особенно близкой творческой психологии мастера оказалась работа над серией кру-

Ваза для фруктов. Стекло, венецианская нить

Декоративная ваза «Ореол». Хрусталь, гутная техника

Прибор для вина «Амфорный». Стекло, венецианская нить

Кубки «Венецианские». Стекло, венецианская нить

Сервиз «Серебристый». Хрусталь, воздушная нить

жек из цветного стекла «Танцующая пара» (1957—1959) Б. Смирнова. Здесь Еремин использовал так называемый прием «медвежьей лапы», к которому Смирнов как художник, а Еремин как мастер будут неоднократно обращаться в дальнейшем совместном творчестве.

В небольших по размерам сосудах, образующих композицию танцующих фигур, Смирнов решал задачу слияния стекольного изображения с объемом сосуда, а для Еремина очень важно было мастерски вылепить руки танцующих, обхватывающих тулово сосуда,— в результате получилось единое по мысли произведение.



Б. Еремин
Сувенир «Петушок».
Стекло,
гутная техника

Прием «медвежьей лапы» нашел интересную аранжировку в самостоятельных работах Еремина — фигурных сосудах-медведях. При их рассмотрении и анализе (авторских или исполнительских) мы выделяем одно характерное качество, один общий принцип — творческое обращение к традиции, к виденному, к познанному, с учетом современных эстетических требований. В этом убеждаешься, сравнивая ереминских «медведей» или графины с петухами со старыми русскими образцами. Конечно, мастер помнит, что делали в старину, но весь его творческий задор состоит в том, чтобы не повторить, не скопировать, а создать свой образ зверя, основываясь на традиционной палитре ремесла. В ереминских зверях нет налета архаики, которые порой можно встретить в стилизованных работах художников. Его сосуды-медведи современны по характеру образно-пластической выразительности, в то же время они выдержаны в канонах жанра.

Интересно сравнить его декоративные сосуды-медведи (1961) с работами его коллеги — украинского мастера М. Павловского. В том и другом случае — традиционные фигурные бутыли, исконная техника продутых «медвежьих лап», лепного орнамента. Но как различны типажи. У Павловского — нарядный скульптурно-декоративный сосуд, многоцветный, радужный, украшенный щипками лепнины, узорной лентой. Кажется, что стихия горячей массы стекла еще не утихла в охлажденной форме. У Еремина — четкий, обобщенно решенный объем, почти скульптура из стекла. Мастер сосредоточил все внимание на характере, позе, выражении. Тело сосуда лишено украшений. Лепные детали присутствуют только в обозначении глаз, ушей, конечностей лап. Отношение к цвету — лаконичное. Средствами единой палитры типично гутенских приемов созданы разные произведения, идущие от разных сложившихся традиций — украинского и русского гутного стекла. Русские стеклодувы всегда тяготели к обобщенным чистым формам, к достоверности в передаче образа, украинским мастерам свойственно увлечение яркой декоративностью цвета, массы, возможностями фактуры. Изображение зверя в украинском народном стекле носит фантастичный, условный характер. При всей декоративности в украинском сосуде в большей степени выступает «посудная» сущность, в русском — скульптурная, анималистическая.

Конкурсная работа — сосуд-медведь, созданный в 1969 году на Дятьковском хрустальном заводе,— сконцентрировала в себе образное видение мастера и техническое мастерство. Профессиональный глаз, точность приема служат выражению задуманного мастером зверя. Он лепит определенный характер. В данном случае Еремин создает жанровую стекольно-гутную скульптуру, его медведь это уличный медведь-плясун. Пластика сосуда, разворот фигуры в пространстве, поворот головы — все передает мягкую балансирующую позу зверя, его добродушие.

Графин с петухом — также характерный для мастера-стеклодува канонический тип предмета. Как и сосуд-медведь, он имеет сотни разных аранжировок в разных руках. Для Еремина важен образ птицы, «как, по его словам, прокричит петух», а не только виртуозность исполнения.

На протяжении 1960-х—1970-х годов развития советского гутного стекла отношение к использованию его традиций менялось. Если конец 1950-х — 1960-х годов характеризовался прямым использованием наследия (в изобразительных формах фигурной посуды, в понимании роли декора и цвета как средства украшения), то в 1970-е годы наметился иной подход к пластическим возможностям гутного стекла. Художники отошли от фигуративных посудных форм, обратились к свободным скульптурным композициям, решая задачу их связи с окружающим архитектурным пространством. Однако, в творчестве мастеров и по сей день живет интерес к любимым изобразительным средствам, очень важно поддерживать и поощрять этот интерес.

Но в то же время содружество с художником влияет на творческое мировоззрение мастера.

Являясь чутким интерпретатором произведений художника, практически его соавтором, мастер познает, впитывает современные принципы формообразования, отношения к цвету. В результате мы имеем много примеров, когда мастер создает произведение с позиций профессионального искусства. Как правило, в этом случае он впадает в подражание какой-то полюбившейся, поразившей его воображение вещи, теряет свои фольклорные основы.

Поэтому так ценно в творчестве мастеров сохранение истоков традиций ремесла, сложившихся в коллективном опыте поколений. Еремин как творческая личность всегда остается самим собой, верен собственному пониманию природы стекла и воплощаемых им образов. Обращаясь к любой теме — традиционной или современной — он передает свои ощущения, запечатленные в материале.

Обращение Еремина к приемам горячей обработки стекла, когда форма и декор рождаются одновременно, не случайно. Импровизационность, выдумка, забавность в решении детали предмета или элемента украшения, неповторимо игровой момент его мастерства составляют те особенности, которые характеризуют метод работы мастера. Наблюдая работу Еремина у стекловаренной печи, можно оценить его вдохновение, увлеченность стихией горячей массы, подлинный профессионализм каждого движения, когда произведение в буквальном смысле слова возникает на одном дыхании. Вольная игра с материалом доставляет исполнителю истинное творческое наслаждение. Еремин работает без эскиза, все варианты будущего произведения пробуются сразу в материале у горящей печи. Такой метод работы исключает точный повтор, копию, обеспечивает уникальность каждого предмета.

Изобретательный ум мастера проявляется в открытии новых технических приемов обработки стекла. В конце 1950-х годов Еремин создал целую серию экспериментальных по техническим приемам произведений. Одни из них явились уникальными, другие вошли в ассортимент завода. Вазы «Витая» (1961), «Цветные кольца» (1962), «Цветные колпачки» (1963), «Воздушные струйки» (1963), сервизы «Радужный» (1961), «Венецианский» (1964) уже своими названиями отражают характер приема обработки. Поиск декоративности заключен в самом методе. Ваза «Витая» представляет собой блок искрящегося цветного хрусталя. Борозды, углубления, закрученные по спирали, преломляют и отражают словно подвижную массу хрусталя, наполненную светом, цветом и воздухом, создают иллюзорный структурный декор в толще объема.

Очень своеобразен изобретенный Ереминым способ — выдувание цветных колпачков. Вставленные один внутрь другого они создают крайне интересный оптический эффект. Деятельность Еремина характеризует постоянный поиск, расширение границ ремесла. Сложность приема часто вызывает удивление, вопрос — как это сделано? Но ответа не следует — это секрет мастера, его тайна, его гордость, что само по себе очень характерно для психологии стеклодува.

Рассматривая деятельность Еремина, нельзя не упомянуть целый коллектив мастеров и подмастерьев, работающих рядом с ним. Бригадный метод работы составляет специфику стекольного ремесла. Вполне естественно, что в каждой бригаде есть свой маэстро, который руководит всем ходом работы, который должен требовать понимания, слаженности общего дела. Еремин — прекрасный учитель. У него есть талантливые, достойные ученики, выросшие в самостоятельных мастеров-художников. Среди них — выдувальщики Ленинградского завода В. А. Ефимов и В. М. Степанов. Они выполняли сложные проекты Б. А. Смирнова — «Стеклодув» (1967—1968), композиции «Солярис» (1972), «Вечерний стол» (1974), «Отражение» (1974).

В 1975 году на Всесоюзных курсах по повышению квалификации мастеров на стеклозаводе «Красный Май» Еремин руководил занятиями. Более тридцати молодых стекольщиков с 16 заводов прошли полный курс обучения по разработанной программе. С каким зажигающим всех темпераментом Еремин посвящал начинающих специалистов в секреты стекольного ремесла, обучая всем приемам, включая и технику филигранной нити. На заключительной выставке работ мастеров уже можно было видеть виртуозно выполненные молодежью образцы из стекла.

Разговор о мастере Еремине хотелось бы заключить некоторыми выводами. Содержание и значение творчества мастера заключены в гармонии исполнительского и творческого начала. Художественные основы его мастерства самым тесным образом связаны с традициями стекольного ремесла, их творческим освоением и развитием в русле современного искусства стекла.

Роль мастера состоит в сохранении специфики ручного труда, изготовлении уникальных произведений в системе большого механизированного производства. Такой значительной и весомой выступает фигура мастера в современном искусстве стекла.

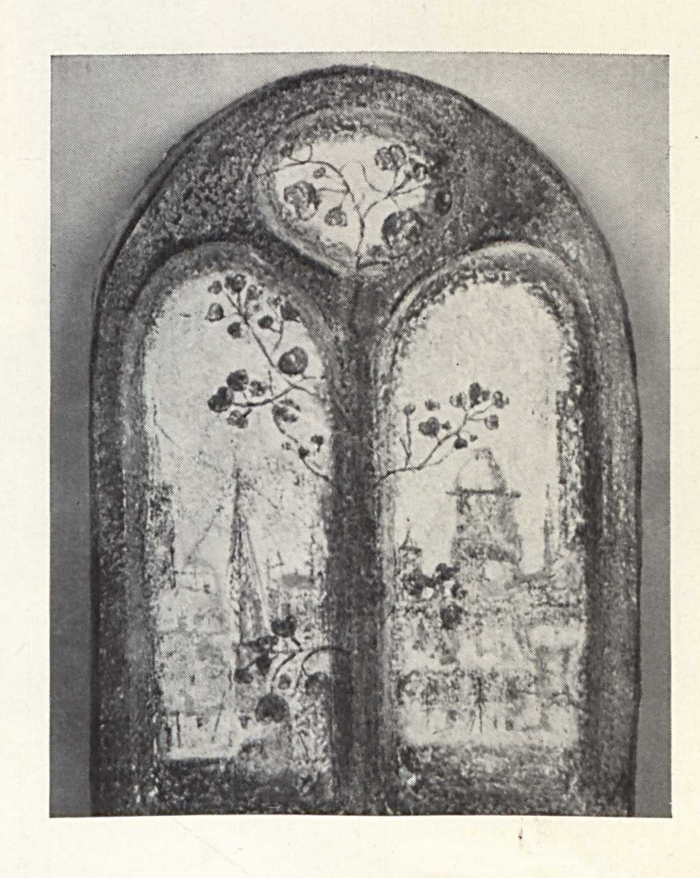
Керамика Рены Цузмер

Ирина Захарова

Рена Цузмер — художник тонкого поэтичного дарования. Ее излюбленные темы — театр, музыка, природа, город, которым она посвящает свои керамические вазы и композиции, рисунки и акварели. На больших выставках мы неизменно встречали керамические произведения художницы, отмеченные лиризмом декоративного строя и утонченным колоритом. Но персональная выставка Рены Цузмер, состоявшаяся в прошлом году в залах МОСХа, где были собраны многие ее произведения 60-х — 70-х годов, раскрыла единый и общий смысл ее художественных поисков — это постоянное стремление к органическому синтезу сложной графически-живописной росписи и пластически выявленной формы, росписи и рельефа, основной конструкции предмета и лепных деталей.
Среди работ последних лет большое место занимают фаянсовые вазы, их можно назвать целой сюитой декоративных предметов, единых по своей конфигурации, приемам росписи, решению колорита, но при этом каждая из них овеяна своим особым настроением, индивидуальна по эмоциональному строю.
Наиболее впечатляющая среди них — ваза «Ранняя зима». Ее форма достаточно классична, в ней нет принципиальной новизны, но ее отличает изысканный силуэт и чистота пропорций.
Жемчужно-серый цвет вазы не локальный, ровно кроющий, а вибрирующий, пространственный. Цвет создает ощущение бесконечности, близкое к впечатлению от падающего снега. И пожалуй, зимнее настроение заключается именно в колорите вазы, а даже не в пейзаже, украшающем ее. Ручки вылеплены в виде красиво изогнутой ветви дерева, которая в верхней и нижней части переходит в рельефное изображение заснеженных листьев. Органичность цвета, формы, тонкого пейзажного рисунка придают цельность произведению.
Динамичный характер вазы «Карнавал» определяет главным образом роспись. По всей ее поверхности изображены развевающиеся, взвихренные драпировки зеленых, голубых, охристых тонов, они придают поверхности зрительную пластичность. В небольшом углублении движение драпировок останавливается и здесь быстрыми стремительными линиями художница набрасывает фигуру в карнавальном костюме. Мотив завершают ручки в виде карнавальных труб.
В вазе «Водевиль» сама форма включается в создание эмоционального образа: она как бы вздулась от смеха, переполнена радостью; образ конкретизируется изображением традиционных водевильных персонажей.
Но подчас художнице становится тесно в привычных формах, она пытается преодолеть их однозначность, разбивает, раскалывает их, заставляет наполниться неукротимой силой и энергией. Подобные композиции уже не являются лишь нейтральной поверхностью для росписи. Сама пластическая форма получает большую выразительность и самостоятельность, порождает определенную пространственную среду, а тонкий графический рисунок вносит лирическое настроение и прекрасно подчеркивает «материальность», «вещественность» форм. Таковы ваза «Занавес», декоративная композиция «Карнавал».
Рена Цузмер экспериментирует с вещами из шамота, подчеркивая фактуру, выделяя обломы, острые, рваные края, выявляя «обнаженность» самого материала. В декоративном ансамбле «Цветы и ветви» на первый план уже явно выступает форма и ярко выраженная зернистая фактура шамота, а цвет сводится к легкой подцветке.
Особым разделом творчества Р. Цузмер является роспись декоративных тарелок и блюд. Для раннего периода характерны большие плоские тарелки, оставляющие максимальную поверхность для живописи. Теперь излюбленной формой для художницы становятся сравнительно небольшие тарелки с сильным углублением в центре, которое усиливает пространственный эффект росписи. В тарелке «Осень» художница использует кулисное построение, которое наряду с пластически выразительной формой тарелки, дает почувствовать большую



Р. Цузмер. «Пантомима». Фаянс



«Зимнее окно». Шамот, пигменты



Декоративное блюдо «Букет». Фаянс

Композиция «Воспоминание о Каунасе». Шамот, пигменты

пространственную глубину. Если в тарелке «Осень» акцентируется момент нескольких планов, то в пласте «Зимнее окно» сам выбор темы определяет сочетание двух пространственных зон: старинная вылепленная рама, сквозь нее взгляд в зимний город, соединение рельефа и живописного пейзажа.

Наряду с традиционными, все чаще появляются новые, пластически более выразительные рельефные формы. Они напоминают барочные картуши, с красиво изогнутыми, закрученными краями. Это декоративные пласты «Роза над Каунасом», «Город», «Двое». Поверхность этих пластов живая, пульсирующая. Перетекающий вибрирующий цвет подчеркивает подвижность самой формы, а изысканные, тонкие линии рисунка наполняют вещи поэзией.

Художница стала работать и в больших формах, связанных с архитектурой,— это декоративные панно для гостиницы «Россия», композиция «Море» для интерьера Дворца культуры в Златоусте, декоративные фонтаны в пансионате в Сочи и другие.

Подобные вещи требуют для себя определенного пространства, цвет работает в этих композициях крупным пятном, а рисунок иногда совсем отсутствует.

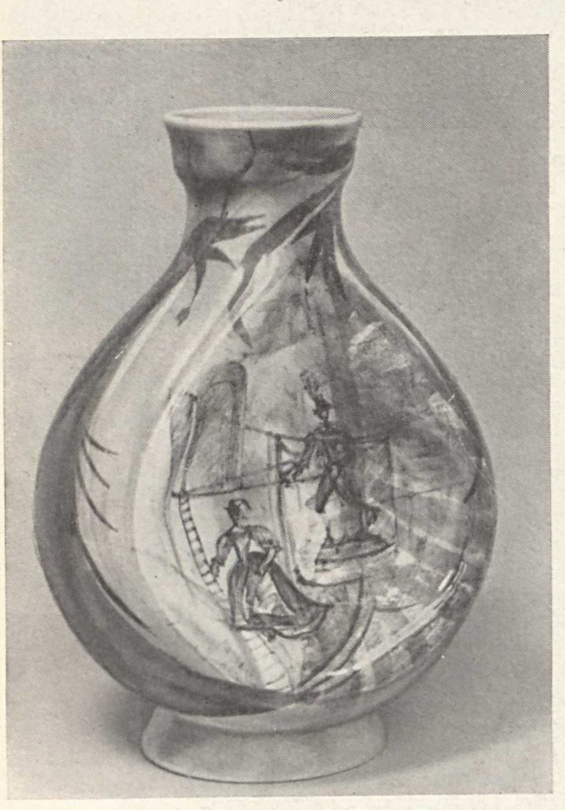
Совершенно определенно прослеживается на выставке интерес художницы к объемно-пространственным композициям, решенным в виде натюрморта. В них главная задача художницы — поиски взаимоотношений форм предметов и их отношения к пространству. В этих композициях рисунок исчезает, а основное значение приобретают формы, локально окрашенные.

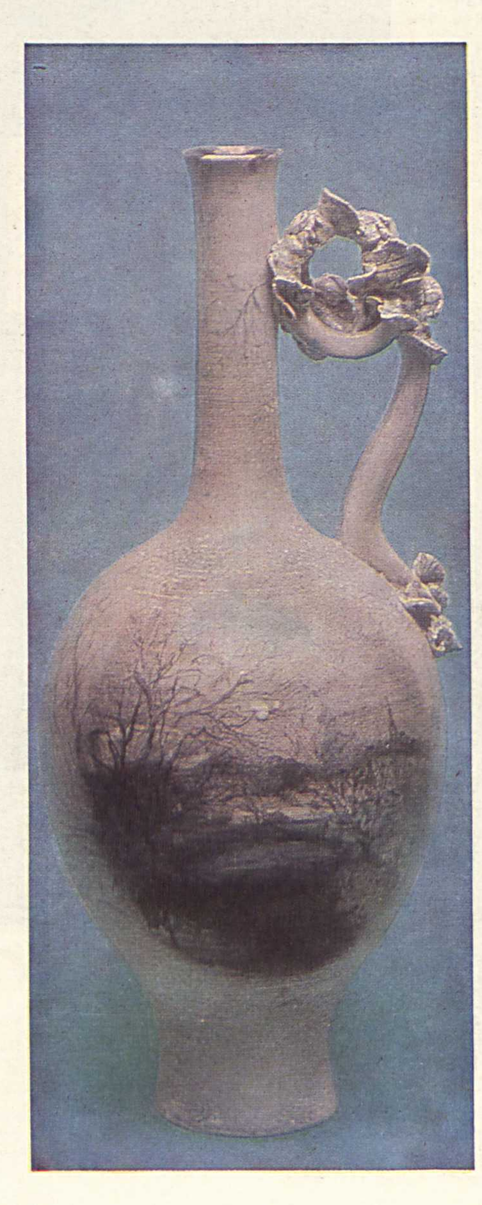
Мы хорошо знаем Рену Цузмер как художницу-керамистку, но на ее персональной выставке мы открыли в ее













лице интересного, талантливого мастера графики. Основная серия графических работ относится к 1976 году и выполнена в одной технике: рисунок шариковой ручкой на бумаге, слегка тонированной акварелью. Легкое прикосновение кисти создает нежный, едва различимый цветной фон, изысканные волосяные линии как бы ткут тончайшее кружево рисунка. Рисунок как мираж, то появляется, то исчезает. С помощью подобного приема художница достигает сопричастности зрителя самому моменту творчества. В графических работах нет единого пространства, каждый рисунок строится на пересечении, столкновении нескольких пространственных зон, они втягивают, заставляют проникать сквозь паутинную дымку причудливых плоскостей и познавать мир художницы. Темы графических работ глубоко личностны, это то сокровенное, что дорого и любимо автору,— «Весна в городе», «Мой милый дом», «Свечи», «Зеркало»... Как прекрасно решает художница тему «Весна»: город, его дома, улочки, прохожие увидены сквозь травы, подснежники. Первая песня весны, которая своим дыханием уже околдовала, захватила город.

Выставка Рены Цузмер явилась радостным событием в художественной жизни. Выставка открыла перед нами неуспокоенность художницы, многогранность ее дарования, тот вечный поиск, который отличает истинные таланты.

Декоративная ваза «Водевиль». Фаянс

Декоративная ваза «Ранняя зима». Фаянс

Декоративная ваза «Набережная Нерис». Фаянс

Экспозиция музея книги в Киеве

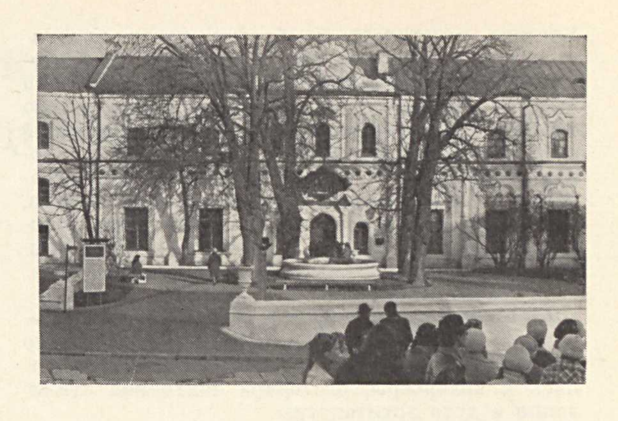
Галина Скляренко

Стремление построить музейную экспозицию как цельное художественное произведение, в трактовке образного решения исходить не из внешних композиционных и колористических эффектов, а из глубинных культурно-исторических связей определяет направление творческих поисков художников музейной экспозиции в последние годы.

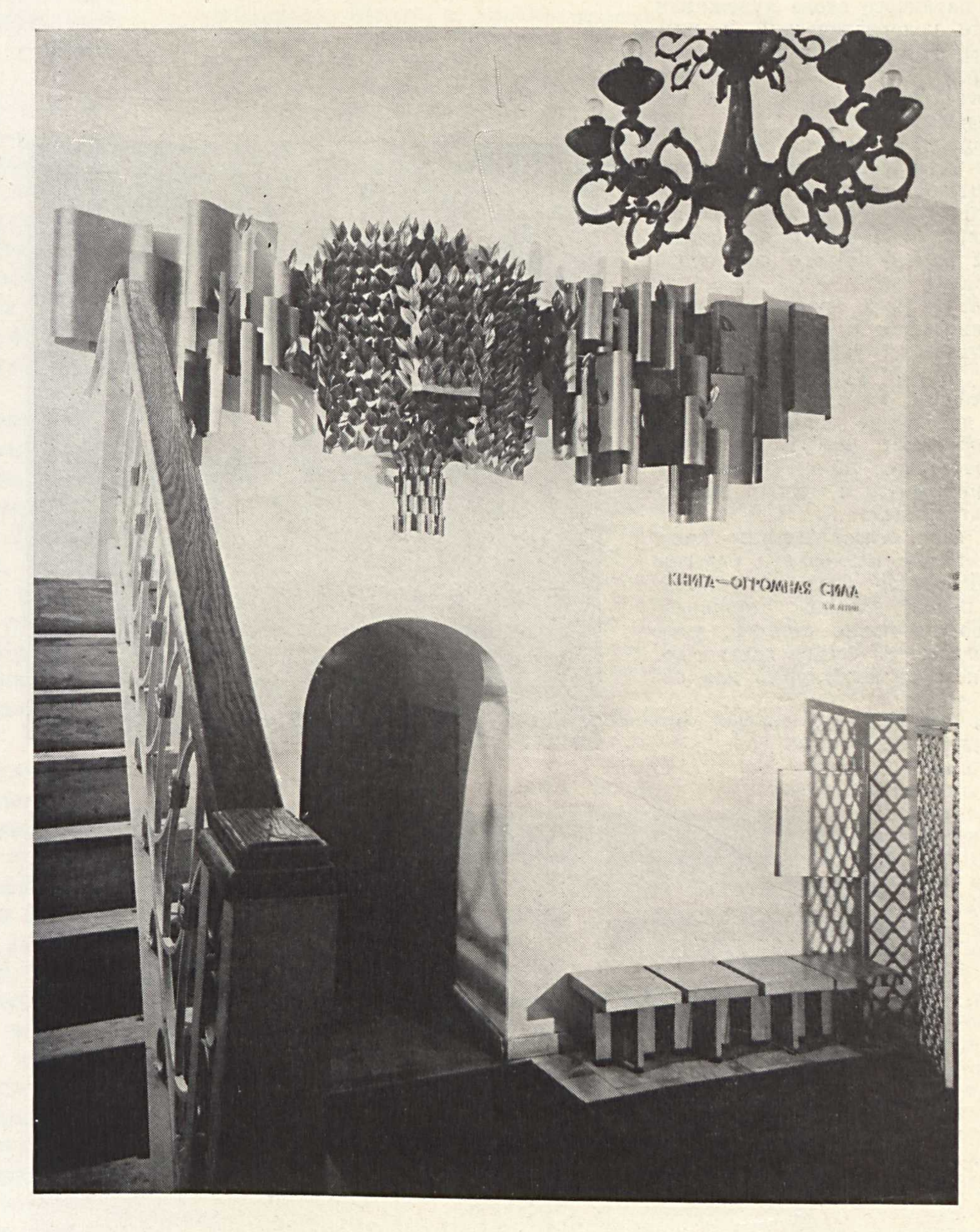
Одним из примеров такого подхода является оформление Киевского государственного музея книги и книгопечатания Украинской ССР.

Более трехсот лет в архивах Киево-Печерской лавры хранились уникальные памятники украинского книжного искусства: рукописи, гравюры, печатные издания. На основе этого собрания и лучших изданий советского периода и была создана коллекция музея. Его экспозиция дает представление о развитии украинской книги с древнейших времен до наших дней, наглядно демонстрирует эволюцию книгопечатания от отдельных, редких памятников средневековья, каждый из которых специально выделен в экспозиции, до необозримого моря печатных изданий нашего времени. Тематически музей делится на две части: на первом этаже отдел дореволюционной книги, на втором — советский период. Над экспозицией первого этажа работали художники А. Гайдамака, В. Пасивенко, советского отдела — С. Рейдер.

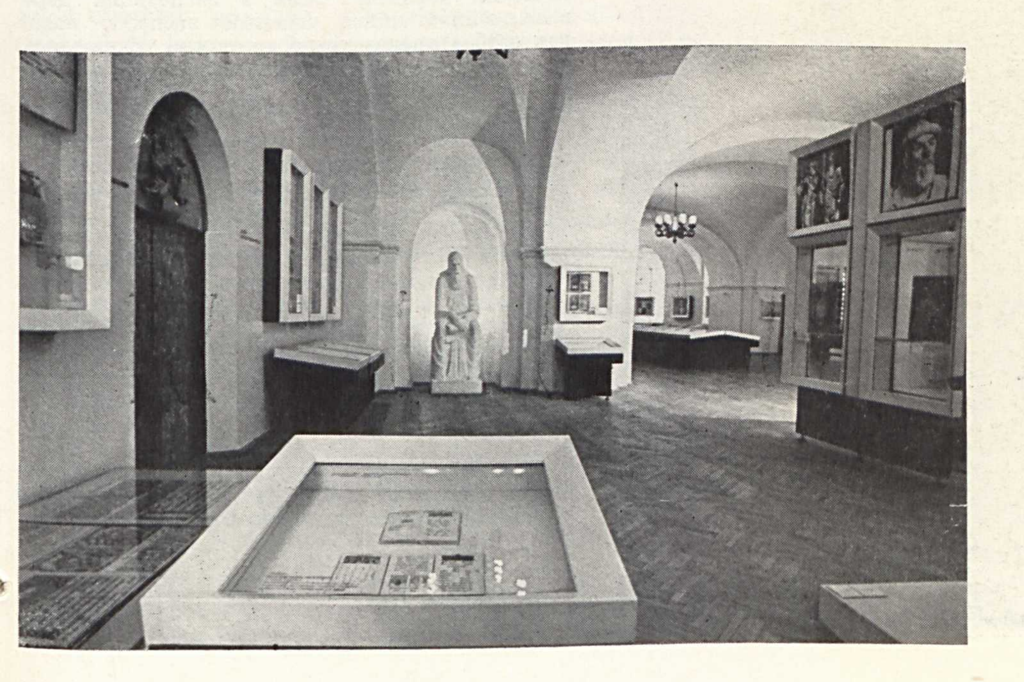
Музей книги размещен в бывшей лаврской типографии, в здании XVIII века с характерными чертами местного барокко: мелкой скульптурной пластикой фасадов, коробовыми сводами, большими окнами с полукруглыми завершениями, сложными пилястрами в интерьере. Художники экспозиции сохранили архитектуру интерьеров, их пластику, стиль, подчеркнув присущую им атмосферу покоя и равновесия, стремились к созданию единого пространственно-пластического образа.



Здание бывшей типографии Киево-Печерской лавры, где помещается Государственный музей книги и книгопечатания УССР



А. Гайдамака и В. Пасивенко Декоративная композиция «Древо познания» в вестибюле музея. Чеканка, латунь



А. Гайдамака и В. Пасивенко Экспозиция раздела «Книга древней Руси»

Контакт посетителя с образом музея начинается еще у главного входа в музей, для которого А. Гайдамака и В. Пасивенко выполнили двери с чеканными рельефами и декоративную вставку, представляющую собой своеобразный герб музея: солнце в квадратной раме, по бокам грифоны — старинные символы книгопечатания. Двери разделены на квадратные клейма, в каждом из которых буквицы древних рукописей, литеры старинных шрифтов и современного алфавита. В тимпане — цветок каштана: герб города Киева.
Помимо чеканных дверей А. Гайдамака и В. Пасивенко выполнили для музея медные литые светильники, люстры, которые хорошо вписались в интерьеры, благодаря тактичной стилизации в духе архитектуры.
Уже в оформлении парадного входа художники определили основные колористический и пластический принципы, которые легли в основу всего образного строя экспозиции: сочетание белого и золотистого спокойного фона и отдельных более живописных деталей.
В этой гамме выдержан вестибюль музея. На фоне чистых белых стен, беломраморной лестницы яркими акцентами звучат чеканные двери, небольшие медные светильники, люстра. Завершенность интерьеру придает декоративный металлический рельеф «Древо познания». Прекрасно выполненная технически, композиция воплощает главную идею музея, становится своеобразным эпиграфом к экспозиции.
В той же колористической гамме выдержаны интерьеры первого этажа музея, где белый цвет создает впечатление торжественной ясности, сравнительно небольшие залы благодаря белому цвету приобретают особую светоносность, кажутся просторнее. Кроме того, эта белизна как-то ассоциируется с чистым листом бумаги, с книжной страницей.
Интересно решен зал старопечатных книг. Ясный строй архитектуры подчеркнут строгим ритмом витрин, лаконичной цветовой гаммой. Отдельные яркие пятна окладов старинных книг, темное дерево печатных станков, узор чеканных дверей создают то особое настроение сосредоточенности, которое необходимо для общения с книгой.
Пространство залов организовано четкой модульной системой квадратов витрин и стендов, которые то членят его, выступая как перегородки, то декорируют, размещаясь вдоль стен и на окнах. Вместе с тем, прозрачные витрины не разрушают целостности интерьеров.

А. Гайдамака и В. Пасивенко
Экспозиция раздела «Книга древней Руси»

А. Гайдамака и В. Пасивенко
Экспозиция раздела «Книгопечатание XIX—начала XX века»

А. Гайдамака и В. Пасивенко
Декоративное оформление главного входа в музей.
Чеканка, латунь







В решении экспозиции особенно привлекает тактичное отношение художников к экспонируемому материалу, стремление приблизить книгу к зрителю. Центральная витрина первого зала музея состоит как бы из отдельных пространственных ячеек, в которых зритель отгорожен от остальной части зала. Это дает возможность сосредоточиться, побыть с книгой наедине. Сохраненные на окнах стильного рисунка решетки служат своеобразным фоном для легких витрин, укрепленных на металлических стержнях. Хорошо закомпонован в них экспозиционный материал: внизу — книги, надписи, в верхней части — оформительская графика.
Во второй части зала размещен отдел книги XIX века. Здесь тема книги как хранительницы человеческих знаний, как особого искусства решается полифонически: каждая витрина, каждая экспозиционная группа — это отдельная глава в той повести о книге, которую представляет собой экспозиция музея в целом. Удачно включены в экспозицию произведения изобразительного искусства, старинные гравюры, работы современных авторов. Скульптура «Нестор-летописец» работы А. Фуженко сдержанной, классически ясной пластикой вносит в экспозицию тему творчества. Эта тема продолжается и в гравюрах В. Перевальского, посвященных создателям рукописных книг, в портретах Леси Украинки, М. Коцюбинского, И. Франко, П. Грабовского работы художника Г. Якутовича.
На втором этаже музея размещен отдел советской книги. Здесь представлены печатные издания двадцатых годов, первых пятилеток, времен Великой Отечественной войны, разнообразные современные издания.
Книга XX века сложна для экспонирования, в своем массовом виде она чаще всего скромна и неброска по оформлению, но в то же время емка своим «внутренним» содержанием. Экспозиция наглядно отражает процесс становления советской книги, общий рост книжной продукции, подчеркивает ее массовый, демократический характер. Если в экспозиции дореволюционной книги каждый экспонат подан как особое произведение искусства, оформительские средства направлены на выявление его уникальных качеств, то здесь художник стремится продемонстрировать многообразие и многотиражность изданий. Лейтмотив экспозиции музея получает здесь дальнейшее развитие в различных вариациях мотива раскрытой книги, в акцентах на деталях оформления. С целью более полного раскрытия темы идейно-воспитательной роли советской книги в экспозицию введено большое количество изобразительного материала: плакаты разных лет, фотоматериалы, посвященные издательскому делу на Украине, произведения искусства. Две работы Н. Малышко и Н. Денисовой: гравюра на ткани «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и чеканный рельеф «Советский народ — самый читающий народ в мире!» — открывают и завершают экспозицию советского отдела. Экспозиция Киевского музея книги — пример зрелой и вдумчивой работы художников.

Выставка «Восток и русское искусство конца XIX— начала XX века» была подготовлена Музеем искусства народов Востока и развернута в его залах летом прошлого года. В ряду других историко-художественных выставок последних лет эта сравнительно небольшая экспозиция выделялась прежде всего своим исследовательским характером, установкой на показ не столько определенных произведений, сколько принципиальных связей и взаимодействий между ними.

Такого рода выставки-сопоставления, выставки-исследования у нас не часты. Едва ли не единственным за многие годы примером была до сих пор обширная выставка «Портрет в европейской живописи XV — начала XX веков», показанная Государственным музеем изобразительных искусств в конце 1972 года.

Включение русских памятников в единый общеевропейский ряд сделало эту экспозицию прекрасным полем для чрезвычайно содержательных наблюдений и размышлений. Подобную же задачу наглядного сопоставления различных художественных культур поставили себе и организаторы выставки в Музее искусства Востока. Ее смысл был прежде всего в восстановлении прямого зрительного контакта между подлинными произведениями далеких друг от друга эпох и народов, чьи связи до сих пор устанавливались лишь умозрительно.

В результате зритель, будь он специалист или просто любитель искусства, получал редкую возможность непосредственно на подлинниках проверить, обогатить и уточнить свои представления о восточных связях русской художественной культуры. Для этого ему предлагались немалые возможности, но вовсе не навязывались какие-либо готовые выводы. Экспозиция выставки строилась достаточно свободно, не на прямых, однозначных параллелях. Круг возможных сопоставлений был достаточно обширен, а возникающие аналогии большей частью далеко не буквальны.

Одной из принципиальных особенностей выставки было последовательное выявление художественных взаимодействий между произведениями декоративного и прикладного искусства, с одной стороны, и «чистой» живописью, с другой. Если Восток раскрывался на выставке прежде всего в орнаментальном и красочном богатстве его прикладного искусства и лишь отчасти в своеобразии его живописи, гравюры, миниатюры, то русское искусство было представлено в первую очередь живописью и в значительно меньшей степени керамикой, прикладной графикой и проч. Убедительности предлагавшихся сопоставлений это обстоятельство ничуть не снижало. Раскрывались не элементарные заимствования готовых мотивов, не миграция сюжетов, но более глубокие и тонкие соответствия колорита и ритмического строя, пластики или графического почерка в произведениях разных жанров, различных видов искусства. Благодаря этому выставка могла оказаться не только генератором тех или иных историко-художественных концепций, но и школой анализа, ненавязчиво направляющей зрителя от сравнений поверхностно-буквальных к более профессиональным и сложным.

Разумеется, выставка не могла, да и не ставила целью исчерпать свою поистине необъятную тему, не заканчивала, а скорее начинала собой какой-то новый этап разговора. Она побуждала к самостоятельному размышлению, давая новые, очень разнообразные импульсы как исследователям восточного, так и русского искусства.

Редакция обратилась к одному из известных специалистов по русскому искусству конца XIX — начала XX века Г. Поспелову с просьбой поделиться соображениями, которые вызвала эта интересная экспозиция.

«Восток и русское искусство»: выставка-исследование

Глеб Поспелов

Экспозиция «Восток и русское искусство конца XIX — начала XX века» — несомненный успех музея.

Тематическое богатство аспектов в пределах избранной общей проблемы, открыто экспериментальный характер сопоставлений, непосредственно-зрительное «столкновение» на выставочных стендах восточных и русских произведений — все это как бы заново заостряло проблему, заставляя воспринимать экспозицию не только как иллюстрацию к уже известным концепциям, сколько как повод для постановки новых вопросов, призывая привлечь, хотя бы в воображении, еще и другие произведения, способные сделать наши взгляды на западновосточные связи еще более наполненными и конкретными. Этим путем мы и пойдем в наших заметках, взяв в качестве примера один из наиболее интересных разделов выставки — «Восток в искусстве живописцев-примитивистов конца 1900 — начала 1910-х годов». Интерес этих художников к Востоку входил тогда в широкий контекст увлечений европейских мастеров искусством первобытных народов. На память приходят факты обращения французских кубистов к произведениям «примитивной» Африки, присутствия негритянской скульптуры в мастерской Пикассо и т. п. Нет сомнения, что пристрастие Н. Гончаровой к идолам древних курганов продиктовано тем же настроением, и между формами показанной устроителями выставки «каменной бабы» и силуэтами гончаровских баб из «Хоровода» Серпуховского музея есть и в самом деле известная перекличка. Представления о первобытном искусстве были в этом художническом кругу и широки, и неопределенны. Ту же Гончарову увлекали не только монументальные изваяния степных гробниц, но и древнерусская икона, и лубки, а в теоретических трактатах (например, у А. Шевченко) среди прототипов современного стиля назывались и древнеегипетские изображения человеческой фигуры, и ассирийские охоты на львов — все разнообразные варианты искусства неклассического типа.

Однако в восприятии собственно Востока раскрывалось скорее своеобразие русских художников. Восток представал для них не только источником традиционных приемов, способных наполнить сугубо персональное искусство живописцев XX века имперсональной мощью примитивных образов (это было и у западных мастеров). Важнее то, что на Востоке искали своего рода опору для самобытности именно русского искусства, для тех его качеств, какие могли бы обособить Россию от Западной Европы. Россия осознавалась тогда стоящей как бы на полпути между Востоком и Западом. Позднее эти ощущения выразил А. Блок в своих «Скифах», одновременно и угрожая Западу и призывая его к союзу против «монгольских орд». Слова «мы повернемся к вам своею азиатской рожей» предполагали наличие у «скифской» России как бы двух обличий, одного восточного, а другого — западного. Еще до этого один из русских живописцев-примитивистов А. Шевченко писал, что «Россия и Восток неразрывно связаны еще со времен татарского нашествия», что «дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние». По его мнению, «мы ежедневно находимся в самом непосредственном соприкосновении с Азией... и в нас течет добрая половина татарской крови» [1].

Этой восточной половине своей крови примитивисты отдавали несомненное предпочтение. Если когда-то у Пушкина, точно так же воспринимавшего «кондовую» Русь царей Салтанов и Додонов какой-то сказочной «наполовину Азией», соблазн и угроза надвигались все же с Востока, то теперь опасность художественного поглощения грозила уже со стороны Западного мира. Желание «повернуться» к этому миру своим азиатским ликом было не чуждо художникам дягилевских спектаклей в Париже, показавшим там и «Половецкие пляски», и «Шехерезаду» и стремившихся предстать перед «усталым Западом» как бы единой и свежей русско-восточной стихией. Среди эскизов А. Бенуа к «Петрушке» И. Стравинского с особенным блеском исполнен «Арап» (акварель, ГРМ), ощутимо усиливший восточный элемент представления. Другой декоратор дягилевских сезонов Н. Гончарова еще сильнее акцентировала восточные оттенки в «Золотом петушке» Н. Римского-Корсакова. В предисловии к каталогу своей выставки 1913 года художница недаром писала: «Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени... Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада... Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку» [2].

Многие живописцы пытались осуществить этот «путь» как бы в буквальном смысле. Не только живописцы «гогеновской ориентации» (П. Кузнецов, М. Сарьян), но и художники-примитивисты совершали на рубеже 1900-х и 1910-х годов своеобразные паломничества на Восток, например М. Ле-Дантю — на Кавказ, а П. Кончаловский и И. Машков — в Испанию, которая в этих случаях приравнивалась к Востоку. М. Ларионов мечтал тогда о поездке в восточные страны, и несколько холстов на восточные темы, исполненные в те же самые годы, так и назвал «из несостоявшегося путешествия в Турцию» [3]. Под впечатлением таких осуществленных или «несостоявшихся» путешествий живописцы увлекались, когда представлялся случай, фантастическими декорациями в восточном вкусе. По словам «Воспоминаний» А. Лентулова, П. Кончаловский разукрасил однажды пейзажами испанских городов купеческий клуб на Малой Никитской, Г. Якулов вместе с Лентуловым расписал в восточном стиле помещение для бала Армянского общества в Охотничьем клубе. «Якулов превратил главный зал в восточный духан... обнаружив большое знание быта, характера и стиля Востока, Армении... Все дышало несравненно по цвету и особой остроте мощного колорита» [4].

Но какие же восточные образы или приемы были в ходу у этой группы художников? Мы наметим лишь некоторые из тех декоративных стихий, откуда черпались их восточные впечатления. Большинство из этих художественных сфер еще очень мало изучено, и именно сюда, на наш взгляд, могли бы направиться и чисто исследовательские и собирательские усилия Музея искусства Востока. Первая из этих стихий — это сфера восточных мотивов в произведениях русского городского фольклора. Глядя на показанный на выставке ларионовский холст «Турок и турчанка» (ГРМ), можно было вспомнить прежде всего о многочисленных и очень колоритных прототипах подобных изображений. Это были вывески лавок турецкого табака с изображением курящего турка, распространенные в ту пору по всей России. Об одном из таких экзотических турков, висевшем в 1910-е годы в Москве на Арбате,

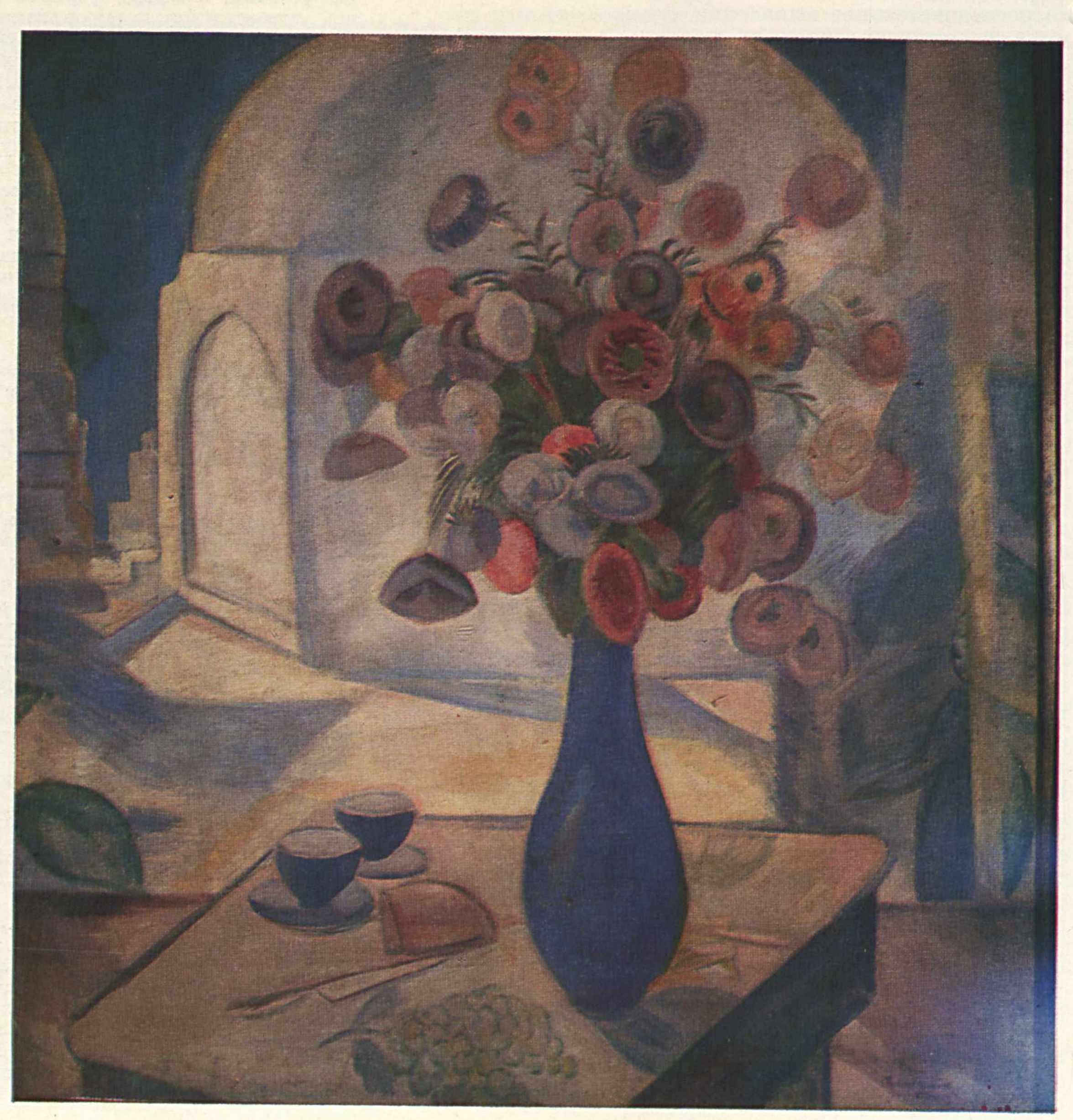
Восточный изразец.

И. Машков
Портрет
Е. И. Киркальди.
1910. ГТГ

П. Кузнецов
Бухарский
натюрморт.
1913. Собр.
В. Г. Богорова.
Москва







напротив Плотникова переулка, упомянул в своих воспоминаниях о Ларионове и Гончаровой В. А. Катанян[5], а о разнообразии форм этих необычайно интересных, но, по-видимому, не дошедших до нас «шедевров» могла бы дать представление другая картина Ларионова, где на зеленом фоне изображен претолстый турок, сидящий на черном с малиновым диване и затягивающийся трубкой, а по сторонам от него — обнаженная турчанка апельсинового цвета, и тоже с трубкой в зубах, а левее — подвешенные прямо посреди фона графин с вином и рюмка.

Неизменный интерес к восточному колориту проявляла тогда и вся широкая область ярмарочного искусства. Восток оказывался в этом образном мире истоком чудесного и феерического. Стоит вспомнить о характерных темах аляповатых спектаклей «на балаганах», где экзотические восточные образы интерпретировались с поистине безудержным гиперболизмом.

Но особенно интересны восточные фоны балаганных фотографических ателье. Ю. Слонимский вспоминает, что в подобных заведениях «можно было, просунув голову в отверстие в декорации, сняться верхом на коне, осле, верблюде, в папахе джигита, в чалме мудреца, с нарисованным кинжалом или саблей в руке»[6]. Люди старшего поколения говорят, что существовали и еще более авантюрные сюжеты, где, просунув голову все в то же отверстие, посетитель оказывался в объятиях пышнотелой восточной красавицы или становился участником охоты на львов и тигров, которые тут же и изображались. Все эти и очень наивно и чрезвычайно бесстрашно намалеванные фоны, теперь, конечно, невозвратимо утеряны. Но следовало бы поискать если не сами эти декорации, то хотя бы портреты, отснятые на этих фонах. Дело в том, что их стиль оказал несомненное воздействие на портреты московских живописцев, очень ярко сказавшись и у Машкова («Авто-

М. Ларионов
Турок и турчанка.
1907—1910. ГРМ

А. Лентулов
Театральный эскиз.
Акварель

портрет в шубе», ГТГ, или показанный на выставке «Портрет Е. Киркальди»), и у Кончаловского («Портрет Г. Б. Якулова, ГТГ), и даже у Фалька («Мулатка Амра», ГРМ, «Негр», Ереванский музей). Особенно хорошо было бы показать «Портрет Г. Б. Якулова» Кончаловского. Глядя на него, легко поверить, что Якулов действительно просунул голову в отверстие в декорации, на которой были предварительно «намалеваны» диванные подушки, кривые сабли и кинжалы, а вместе и туловище мужчины, одетого в духе «купеческого комильфо». Очень уместен восточный тип самого Якулова — какого-то факира или шпагоглотателя, гипнотизирующего зрителя взглядом своих черных глаз. Кончаловский не случайно написал на обороте картины «portrait d'un oriental» (портрет восточного человека) [7].

Другая декоративная сфера, о которой стоило бы упомянуть,— это сфера уже собственно восточного примитива. Например, А. Лентулов писал, что, декорируя бал Армянского общества и обнаружив большое знание Востока, Якулов «дал целый ряд свойственных его блестящему остроумию шуток, сценок, ларьков и пр. Здесь были и парикмахерские с уморительными вывесками и надписями», вроде «здесь стрижка и брижка». Совершенно ясно, что Якулов имел здесь в виду уже не русскую провинциальную улицу и вывеску, но какие-то именно восточные примитивы или специфические для восточных окраин вариации распространенных в России вывесок парикмахерских, ларьков и т. п.

Однако еще важнее восточные лубки, к которым московские художники питали особенно обостренный интерес. В 1913 году Ларионов устроил целую выставку лубков, в основном из своей коллекции [8], где наряду с российскими лубками экспонировалось и много лубков восточных, в том числе индусских или персидских [9]. Проникали они, очевидно, через Кавказ, а там они попросту продавались на базарах. Морис Фаббри — один из членов ларионовской группы — обмолвился как-то в письме к М. Ле-Дантю, что собирается написать в Тифлис и попросить прислать копии с миниатюр и лубки (возможно, не только кавказские, но и ввозимые из-за





П. Кончаловский
Испанский пейзаж.
1910. ГТГ

рубежа).[10] Для Лентулова восточные лубочные картинки приобретали и непосредственно творческое значение. «Я расписывал турецкую кофейню и несколько других зал,— писал художник все о тех же росписях армянского бала.— Для турецкой кофейни я взял стиль турецких лубков, разукрашенных стеклоцветными и фольговыми украшениями (впоследствии я долго работал в этом направлении)...» В другом месте он пишет, что в «Василии Блаженном на синем фоне пестрые как петрушки купола чередуются с наклеенными блестящими цветными бумагами, нечто похожее на турецкие лубочные картинки, (изображающие) мечеть Ай Софии, которые я очень люблю и которые также подкрашены золотом и анилинами различных цветов — глубоко зеленый, синий, цвет бирюзы и бордово-пунцовый».
Где можно увидеть эти турецкие картинки с Айя Софией? В наших коллекциях они не встречаются? Было бы интересно сопоставить их зрительно с теми акварелями и картинами Лентулова, которые в таком изобилии были собраны на стенах экспозиции. В ряде картин Лентулова, в самом его понимании краски было и в самом деле что-то восточное. Например, в его натюрмортах 1910 года («Тыквы», «Чемоданы») предметы как будто облиты потоками малиновой, синей или розовой краски, способными вызывать у зрителя почти вкусовые ощущения. Если краски «Испанского танца» Кончаловского кажутся замешанными на глине, то у Лентулова они выглядели порой замешанными на патоке, напоминая размазанные цветовые поливы, украшавшие разноцветные ярмарочные лакомства. Один из критиков назвал позднее цветущие разнеженной яркостью дворцы и беседки Крыма, зеленые кипарисы и розовые минареты на лентуловских акварелях «сладостями восточного базара» [11].
Наконец, еще один мир восточных впечатлений, к которому проявляли интерес московские живописцы,— это творчество современных им восточных художников. В сезон 1914—1915 годов Ларионов собирался даже организовать объединенную выставку близких ему примитивистов и художников Востока. В письме к И. Школьнику — члену петербургского «Союза молодежи» — Ларионов писал в 1913 году, что «наша группа по крайней мере в будущем году устраивает... выставку совместно с современными восточными художниками» [12]. Правда, вслед за этим в письме идет, возможно, одна из типичных для ларионовской группы мистификаций. «Предприниматель наш,— пишет художник,— денежно не заинтересован и имеет в виду только проведение в жизнь выдвигаемых нами принципов — мы отрекаемся от Запада и только совместно с современными восточными художниками создаем и утверждаем свои идеи. Предприниматель наш персидский князь, получивший образование в Париже, Меджиль Салтанэ». Какой-то реальный меценат, по-видимому, все же был! В письме к М. Ле-Дантю, художнику своей же группы, которого Ларионов не стал бы мистифицировать, он сообщал: «Находится предприниматель и хочет везти нас в Петербург, все на его счет» [13]. Однако фамилия мецената наводит на некоторые сомнения. Как раз в это время одна из статей в сборнике «Ослиный хвост» и «Мишень» (М., 1913), написанная, судя по слогу, самим Ларионовым, оказалась подписанной стилизованно-русским именем Варсонофий Паркин, а тогда же вышедшая в свет монография Зданевича о Гончаровой и Ларионове — восточным псевдонимом Эли Эганбюри. Не того ли происхождения и Меджиль Салтанэ? (опять Салтан!) Против этого, правда, говорят слова из неопубликованных воспоминаний А. Шевченко о том, что в их группе, помимо художников других национальностей, был и «один иранец», который впоследствии не понравился царским жандармам и был повешен [14]. Быть может «денежно незаинтересованный» меценат (и одновременно художник) Меджиль Салтанэ все же существовал? Это тоже было бы интересно проверить.
Первые имена реальных «восточных художников», которые приходят на ум,— это Г. Якулов и Н. Пиросманишвили. Ларионов очень интересовался Якуловым, и в парижской мастерской на улице Жака Калло в настоящее время хранится целая папка материалов об этом художнике. Еще большим был интерес всей группы к Пиросманишвили, и уже на «Мишени» 1913 года висели четыре его «клеенки». Известно, что Ларионов был буквально пленен Пиросманишвили. К. Зданевич опубликовал отрывок письма Ларионова к И. Зданевичу, где он просит прислать из Тифлиса «картины... чудесного и необыкновенного Нико Пиросмани побольше (мы так его полюбили), а также его замечательные вывески» [15]. В других своих письмах на Кавказ он непрерывно возвращается к этому имени. Если в Москву поедет Зданевич, пишет он Михаилу Ле-Дантю, то пусть привезет «все ваши и какие еще у Вас есть работы Кинто Николая для выставки» [16]. «Не забудьте прислать Пиросманишвили,— напоминает он еще раз незадолго до открытия «Мишени»,— с 19 (марта) развеска» [17], а позднее, по-видимому, уже в мае, находясь в военных лагерях на Ходынке, сожалел, что «теперь уже поздно ехать на Кавказ смотреть весну или вести какие-нибудь дела с Кинто Николаем» [18].
Пиросманишвили — необычайно интересная фигура не только сам по себе, но и в контексте московского примитивистского направления и его увлечения искусством Востока. Созданный совсем особой грузинской традицией, он совершенно не укладывался в закономерности московского примитивизма, а вместе с тем между ним и московскими мастерами было и какое-то глубокое сродство, как раз и заставлявшее москвичей восхищаться работами грузинского «маляра».
В самом деле, между какими полюсами развивалось в конце 1900-х — начале 1910-х годов искусство московских примитивистов? На одном из этих полюсов находились сами произведения примитива — подносы, вывески, национальные и восточные лубки и т. п.— произведения по сути имперсональные или ремесленные, как и всякие образцы фольклора, хотя и живописно отобранные и крепкие. На другом стояло искусство самих примитивистов — абсолютно персональное по самоощущению искусство живописцев XX века. Их отношение к примитивам включало и восхищение, и юмор; в нем сочетались, как уже сказано, потребность напитать свои работы первобытной мощью фольклорного творчества, его непосредственной жизненностью или дерзостью и вместе — отстраненность взгляда на это творчество, допускающая своего рода шаржировку или заострение его характерных черт.
Пиросмани не может быть отнесен ни к тому, ни к другому из этих типов искусства. Его «клеенки», разумеется, не примитив в московском значении этого слова. Ни одна, даже самая живая московская вывеска не несла печати индивидуального поэтического мира, который был свойствен работам Пиросманишвили, мира глубоко культурного, а по своей эмоциональной ноте неизменно возвышенного и спокойно-печального. Но Пиросмани отнюдь и не примитивист, опять таки в понимании «московской живописи». В основе его отношения к народному искусству лежало не отстранение, а поэтическое согласие. Между имперсональным фольклорным миром и его личным мироощущением никогда не ощущаешь противопоставления. Здесь не активный вызов стихийной силе примитива, как у Гончаровой, и не стремление радостно раствориться в его головокружительных красках, как у Лентулова, но какая-то основанная на понимании преемственность, где неразрывно слиты и мудрость народной традиции и проницательность индивидуального дара [19].
Московские художники — Ларионов, Ле-Дантю, братья Зданевичи — смотрели на Пиросманишвили, с одной стороны, как бы с высот европейского художественного развития (точно так, как относились, возможно, к отысканным ими малярам из «Второй артели живописцев вывесок», холсты которых они сочувственно выставляли рядом со своими полотнами), а с другой, с нескрываемым благоговением, как бы «снизу вверх», покоренные тем душевным величием, которое исходило от Кинто Пиросмани и которое уже не было доступно разобщенному, сжигаемому лихорадкой самоутверждения европейскому художественному миру.
То, что у нищего тифлисского живописца было определено самой его жизнью, для московских художников было, быть может, неосознанным идеалом, и это сближало друг с другом таких очень разных людей искусства. Особенно привлекательным весь облик Пиросманишвили должен был стать для Ларионова. Несмотря на то что как раз в 1912—1913 годах, когда состоялось знакомство группы с работами Пиросманишвили, Ларионов был более, чем когда-либо, увлечен дискуссиями и манифестами, столкновениями с другими груп-

цировками или с обывательским зрителем, его внутренним тяготением по существу была такая же сосредоточенная жизнь живописца, покоренного обступающей его живой природой. Как на картинах Пиросманишвили пирующие князья или красавицы из сада Ортачала сменялись «разбойником, укравшим лошадь» или задумчивыми оленем и медведем, выражая устойчивую торжественность и извечную таинственность жизни, так и Ларионов всегда стремился к тому, чтобы холсты в его мастерской чередовались с такой же естественной непрерывностью, с какой сменяются времена года или ритмы растущей и протягивающейся к свету зелени. Когда во второй половине 1910-х годов судьба навсегда забросила Ларионова на Запад, где он временами совсем погрязал в суете художнической конкуренции, борьбе престижей и приоритетов, он, наверное, не раз вспоминал фигуру «Кинто Николая» как образ несуетной жизни художника, возможной теперь, быть может, еще только в недрах незавоеванного цивилизацией Востока.

---

[1] А. Шевченко. Неопримитивизм, его теории, его возможности, его достижения. М., 1913.
[2] Н. Гончарова. Предисловие к каталогу выставки. 1913. Цит. по кн.: «Мастера искусств об искусстве». М., 1970, с. 487.
[3] Экспонированные на выставке листы из «турецкого альбома» исполнены Ларионовым уже в 20-е годы и тогда же изданы им в технике пошуар. В мастерской Ларионова в Париже сохранились оригиналы в технике акварели и гуаши.
[4] А. Лентулов. Воспоминания. Рукопись. Собрание семьи художника. Страницы не нумерованы.
[5] В. Кананян. Из литературных воспоминаний.— Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 28. Тарту, 1977.
[6] Ю. Слонимский. В 1918 году на спектакле «Мистерии-Буфф» (из воспоминаний).— «Вопросы литературы», 1972, № 10, с. 17.
[7] Подробнее см:. Г. Поспелов. О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского и Лентулова.— В сб.: «Советская живопись-74», М., 1976.
[8] Коллекция эта, по-видимому, рассеялась еще в предреволюционные годы. В оставшейся после Ларионова парижской мастерской уже нет ни восточных, ни русских лубков.
[9] Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. М., 1913.
[10] Отдел рукописей ГРМ, ф. 135, е. х. 12, л. 8.
[11] Я. Тугендхольд. Письмо из Москвы. «Аполлон», 1917, № 1, с. 70.
[12] Отдел рукописей ГРМ, ф. 121, е. х. 39.
[13] Отдел рукописей ГРМ, ф. 135, е. х. 7.
[14] А. Шевченко. Воспоминания. Рукопись. Частное собрание в Москве.
[15] Цит. по кн.: К. Зданевич. Нико Пиросманишвили. М., 1964, с. 29.
[16] Отдел рукописей ГРМ, ф. 135, е. х. 7, л. 8. «Кинто»— мелкий торговец — професcия Пиросманишвили в молодые годы. «Кинто Пиросмани»— то же, что «таможенник Руссо».
[17] Отдел рукописей ГРМ, ф. 135, е. х. 7, л. 9.
[18] Отдел рукописей ГРМ, ф. 135, е. х. 7, л. 3.
[19] Такое же соотношение линий примитива и личного творчества было отчасти и у М. Шагала, взращенного из провинциального вывесочника другой российской окраиной — Витебском. Картины Шагала тоже висели на одной из ларионовских выставок — на «Ослином хвосте».

На стр. 30 и 34 воспроизведены отдельные экспонаты декоративно-прикладного раздела выставки. Они подтверждают, что задачей экспозиции были не поверхностные сопоставления конкретных мотивов и стилизаций, но иллюстрация более широких взаимосвязей и параллелей декоративной стихии Востока и колористических исканий русского искусства рубежа XIX и XX столетий.

А. Волков
Оплакивание.
Собр.
А. и В. Волковых.
Москва



А. Куприн
Цветы на фоне азиатского ковра. 1911. Собр. семьи художника





Н. Пиросмани.
Пирующие князья





Художники грузинского театра

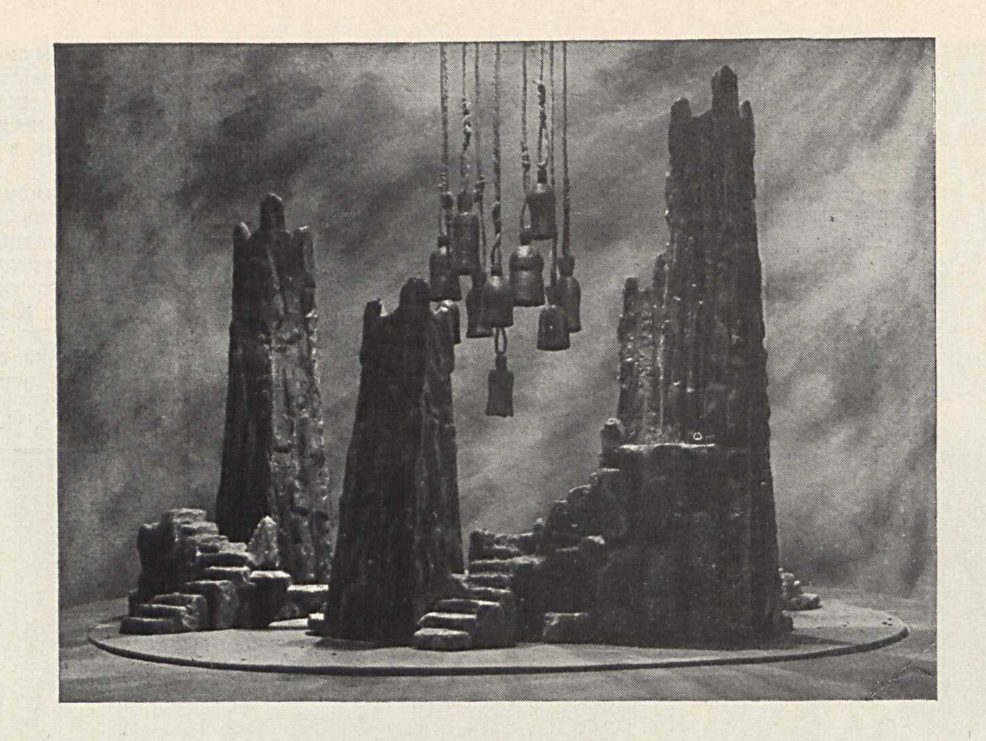
К выставке шести грузинских сценографов в Москве (ВТО)

Георгий Коваленко

Театральность присуща всем видам искусства Грузии быть может потому, что каждый древний храм — готовые подмостки и для средневековых мистерий, и для современного спектакля, а грузинский пейзаж — эмоциональная и действенная среда, где свободно располагаются сцены народного праздника.
Ленинградский критик Э. Кузнецов высказал мысль, что грузинской сценографии наиболее удаются два жанра — трагедия и фарс. Если вдуматься, то это следствие потребности грузинского художника в игре, в театре; той потребности, которая существует в народе извечно и корнями своими уходит в глубокое прошлое, к храмовой процессии и к народному гулянию.
Каждый грузинский сценограф — прежде всего живописец, который не видит существенной разницы в том, пишет ли он картину, фреску или занят проектированием декораций. В грузинском театре работали выдающиеся художники-станковисты, и, принося на сцену свою живопись, они делали традиции искусства станкового традициями оформления спектаклей. Все это в большой мере определило характер грузинского театрально-декорационного искусства. Портрет мира, создаваемого им, хранит черты, присущие грузинской живописи; ее приемы, ее ощущение пространства; любовь к родному пейзажу, к народным обрядам, искренность, непосредственность — они никогда не покидают грузинского художника.
В грузинском театре художник и режиссер равны. Их отношения — это отношения игры, и декорации — такой же участник спектакля, как автор, режиссер и актер.
Не случайно большинство грузинских сценографов предпочитают работать в эскизе. Плоскость холста — не препятствие их пространственному мышлению, но защита от конкретности макета. Плоскость холста — это как занавес, за которым может быть самое непредвиденное.
В увлеченности игрой грузинский художник может воспользоваться найденным художниками другими, хотя бы Пиросмани, он может их просто процитировать, по-детски наивно, просто потому, что так понадобилось для игры. И если игра действительно получается, то кто же поставит ему это в упрек?
Юрий Гегешидзе — это мастер, в своей живописи необычайно изящный, изысканный и легкий. Вот В. Левенталь воскликнул: «Кулисный театр XIX века умирает, отходит в прошлое». А Ю. Гегешидзе словно и не слышал этих слов, никогда об этом и не думал. В его «Севильском цирюльнике» — и кулисы, и падуги, и все, что было в XIX веке, а театр при этом получается самый что ни на есть современный, который не стилизации ради вспомнил все это, а потому, что исходил из духа музыки. Время уходит навсегда, дух музыки остается, и, проникаясь им, можно не то чтобы возвратить время, но улыбнуться минувшему. Так и сделал Ю. Гегешидзе: улыбнувшись, трогательно и галантно объяснился в любви музыке Россини.
Ю. Гегешидзе по-видимому очень любит детскую сказку. В одном из эскизов к «Чинчраке» Г. Нахуцришвили он нарисовал школьника с портфелем в руках посреди сцены,— она совершенно пуста и только где-то вверху плавает облако красок, цветов, в нем что-то переливается и блестит и ждет, когда можно будет опуститься на землю, на сцену и превратиться в сказочный лес, в нехитрый деревянный станок, засыпать своими красками пустое пространство. Актеры из этого облака выберут себе костюмы и маски, звериные морды, которые будут надеты, как шапка или шлем, а над этой мордой еще будет дерево, у каждого зверя — свое.
Во многом близок поискам Ю. Гегешидзе Георгий Месхишвили. Только в противоположность хрупкости фантазий первого, подчеркнутой традиционности эскиза, фантазии Г. Месхишвили властны и раскованны. В «Коппелии» Л. Делиба он рисует мир, прозрачный и неустойчивый, подвижный, как воображение, расплывчатый, как сон, где есть что-то от куклы, неуверенно стоящей на пуанте, от человека, рождающегося в этой кукле. Мир, впервые увиденный, еще окутанный сероватой дымкой...
А в «Кавказском меловом круге» Б. Брехта Г. Месхишвили создаст среду, в которой все реально и правдоподобно, все сделано из обычных и известных вещей. И в то же время одно их перечисление может показаться стран-



Самеули
«Квачи Квачантирадзе».
Эскиз









Г. Гуния
«Лела». Макет

М. Швелидзе
«Люди, гляньте на лозу». Эскизы костюмов

Ю. Гегешидзе
«Чинчрака». Эскизы костюмов

ным, непонятным в логике своего совместного существования на сцене. А о костюмах и говорить не приходится, каждый одет кто во что горазд — от гестаповской униформы до непонятного наряда то ли из клеенки, то ли еще из какой-то синтетики. И когда все это смешается на сцене, когда завертится в действии, окажется, что дело совсем не в той логике, по которой мы воспринимаем предметы вокруг. Тут логика другая, тут законы игры и фантазии. А играя, берешь то, что первое приходит на ум, и получается такое соединение несоединимого. Художник далек от того, чтобы в каждой вещи видеть символ, включать ее в концепцию. Концепция возникнет уже потом, когда все закружится и завертится, заиграет и запляшет.

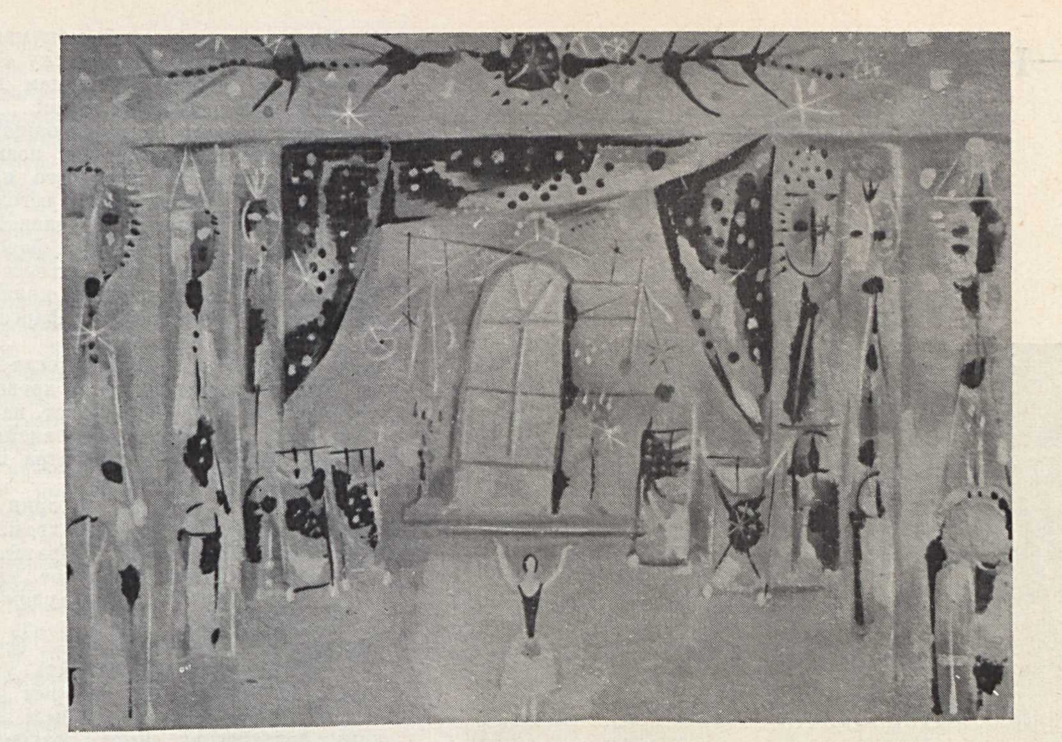
Можно себе представить, как любого режиссера (не грузинского) озадачили бы эскизы Мамии Малазония. Ну что в самом деле делать с его живописными панно, с этими фресками и гобеленами, которые вроде бы на театр и совершенно не рассчитаны, а предназначены для стены? У М. Малазония на солнечном фоне расположилось множество всяких зверей — тигры, леопарды, львы, быки, бараны, ползают змеи, летают птицы. И люди — каждый занят своим делом, кто несет убитого барана, кто натягивает лук, кто охотится или просто смотрит куда-то вверх, не замечая сказочного царства вокруг...

Момент интерпретации текста у М. Малазония выступает, как очень важный момент его декораций. Он предлагает сцене и стиль, и тональность, и пластику, и ритм, художник может даже, как в «Давиде VIII», нарисовать мизансцены. Но опять же, он ничего не навязывает режиссеру, только лишь предлагает.

Театр Теймураза Мурванидзе, без сомнения, рожден фольклором, народным представлением. «Кавказский меловой круг» у него — спектакль-ритуал. И эскизы — фрагменты этого ритуала, его кульминационные точки. Поэтому, с одной стороны, они многозначительны и символичны, а с другой — откровенно импровизационны, как это и бывает в народных представлениях, где в строгий и каноничный сюжет врывается карнавальная стихия. Пластическая доминанта декораций Т. Мурванидзе — огромное полотнище — уже сама по себе подразумевает то, что в действие будут вовлечены все — будут натягивать материю, как крышу, или превращать в море, в балдахин на Аздаком, будут расстилать ее и сворачивать, в общем, будут играть с ней, веря в то, что полотнище легко может стать и морем и крышей и еще очень многим. А если чего-нибудь будет не хватать, к ней можно легко добавить все, что под руками у любого крестьянина — и кувшин, и свечи, и лопату, и шест, хлеб, а для пущей важности и лошадиный череп.

Одно из новых имен в грузинской сценографии — Мириан Швелидзе. Он ни на кого не похож, и в отличие от других предпочитает работать в макете. Провести параллели между его творчеством и традиционной грузинской сценографией не так-то легко. Мы не увидим в его эскизах буйства красок, не ощутим живописную беззаботность и лихость. Мы даже могли бы подумать, что художник этот совсем и не грузинский, если бы в его декорациях — к спектаклям совсем необязательно на материале только грузинском — не возникал бы так часто город, своими улочками и домами, вывесками и еще чем-то необъяснимым и неуловимым так напоминающий старый Тбилиси. Тот город, которого мы совсем и не знаем, но представляем себе, воображаем по старинной живописи, по вывескам, по рисункам на шарманках, по рассказам, по тем островкам этого города, которые сохранились еще и до сих пор. Часто даже трудно понять, как это удается художнику, из чего он конструирует свой мир — все элементы его такие простые и ничего особенного в них нет, а вот все вместе, объединившись в макете или эскизе, они рождают очень активные ассоциации и ощущения, буквально гипнотизируют своей достоверностью, не будучи при этом натуралистической копией, не пытаясь себя выдать за подлинную реальность.

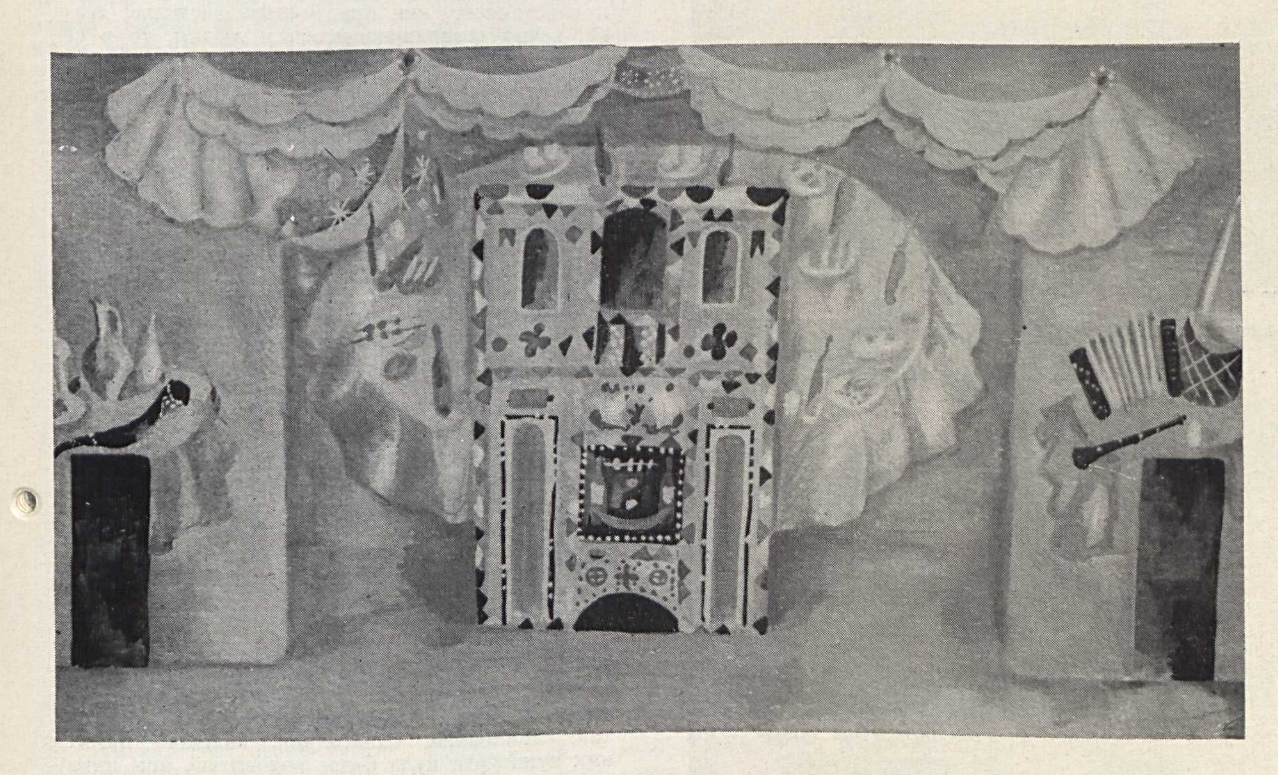
В «Кваркваре Тутабери» — живописный задник, в нем разные проемы, а половина его закрыта сеткой. А внизу к этому панно подступает деревянный настил, а под настилом еще всякий хлам — сети, обломки досок, тряпье. Эскиз — это коллаж, и задник тоже коллаж. Сознательная эклектика эскиза, вероятно, открывает себя в спектакле тоже как образ некой среды, уже обезличенной и в то же время не отпускающей свое прошлое.

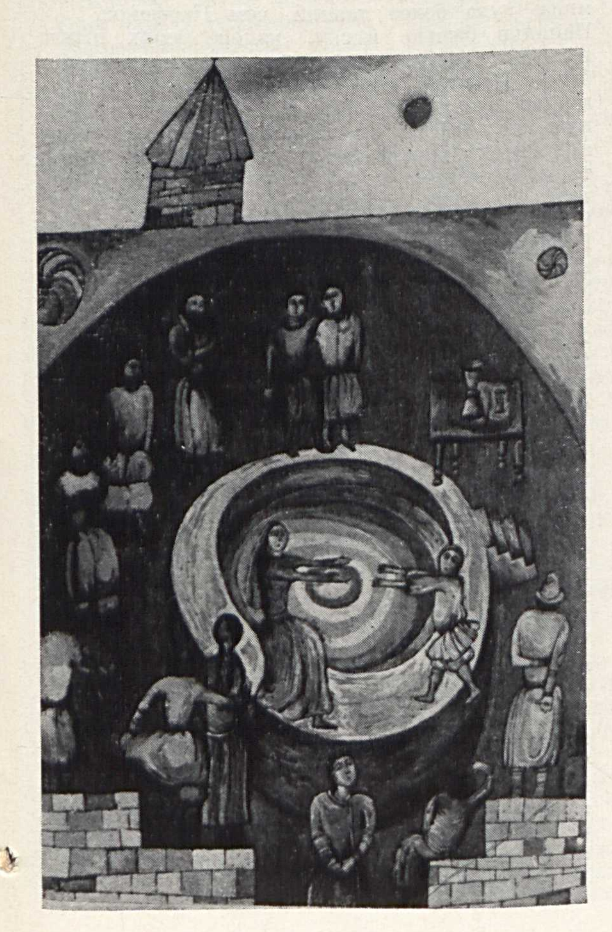


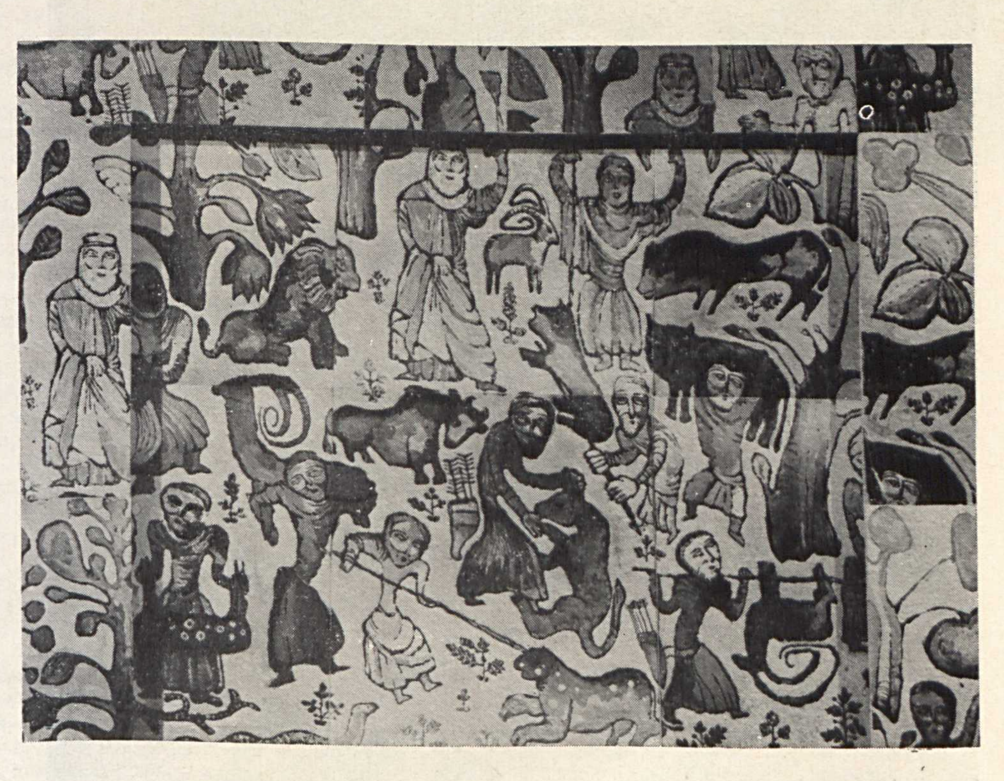
Говоря о современной грузинской декорации, нельзя не назвать и такое весьма яркое явление, как Самеули. Самеули — по-грузински трио: О. Кочакидзе, А. Славинский, Ю. Чикваидзе,— работают втроем. В их станковых работах явна яркая индивидуальность, присущая каждому, а декорации Самеули почти нельзя уложить в какое-то одно направление поисков. У них есть спектакли, в которых доминирует архитектурный принцип, есть такие, где главное — конструкция, и такие, где царствует живопись. Есть спектакли, где все определяется единой и мощной метафорой или отчетливой символикой, а есть совершенно импрессионистические, погружающие действие в определенного настроения атмосферу. А есть и декорации, в которых все вместе, и нарушены всякие принципы и все границы приемов и стилей. Например, «Ромео и Джульетта».

Так быстро идет время... В современной сценографии все смешалось и переплелось. И тем не менее последние десять лет позволяют говорить и утверждать, что произошло все-таки многое. Отношения, которые грузинские художники предлагают сцене, сегодня находят место только в грузинском театре. Это отношения, при которых замысел художника оказывается полностью реализованным в спектакле. И это особенно бросается в глаза сегодня, когда так явно обозначился разрыв между сценографией и режиссурой, когда сценография стала слишком сложной для театра и театральному художнику удается высказаться значительно больше в макете, чем в спектакле, когда сцена его идеи использует чаще всего утилитарно. Не случайно ведь в последнее время сценографы так полюбили выставки, так к ним готовятся и так неистово вкладывают в них свою фантазию и мастерство: выставке нет дела до того, что было на сцене и как там сложились отношения художника и режиссера.

Грузинская сценография — явление совершенно иное. При всей своей самобытности, при столь своеобразном мироощущении грузинский художник понимает театр, как единое целое, в создании которого все равны. Грузинский художник свободен в эскизе, так раскован в его лексике (часто она может быть у него не обязательно театрального свойства), потому что знает и уверен, что режиссер непременно углубится в предлагаемое художником и начнет разворачивать на сцене все то, что существует в эскизе. Знает, что от этого выиграют оба. И из этого получится спектакль.







Г. Месхишвили
«Коппелия». Эскиз

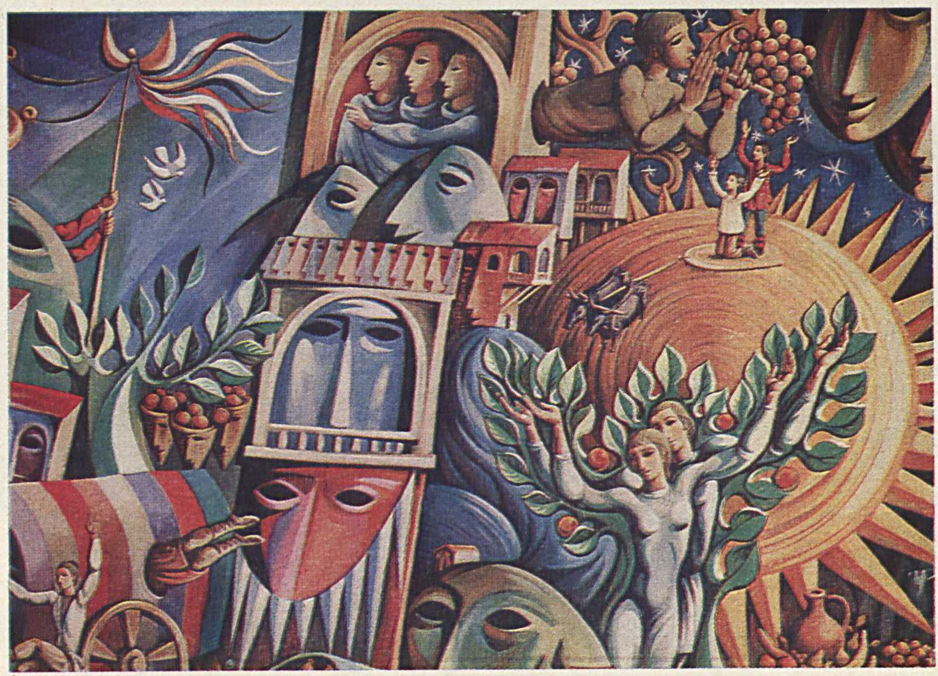
Г. Месхишвили
«Ханума». Эскиз

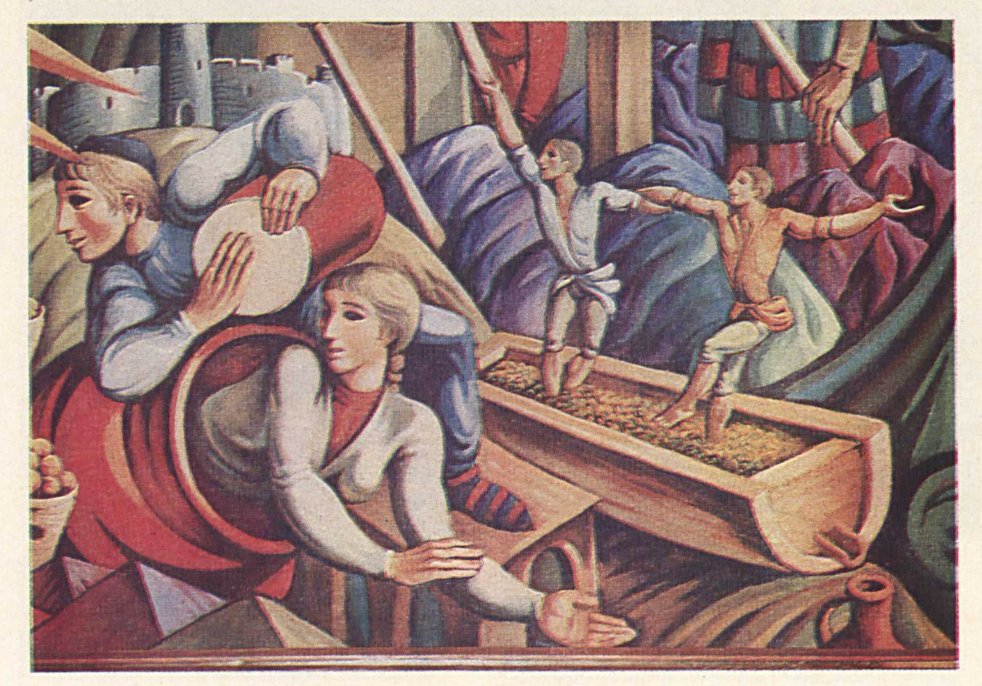
М. Малазония
«Царь Давид VIII». Эскиз

«Царь Баграт VII». Эскиз

Берикаоба—народный театр масок







К. Игнатов
«Берикаоба».
Фреска в Доме кино.
Тбилиси

К. Игнатов, грузинский монументалист и сценограф, создал недавно фреску «Берикаоба», где увековечил память о древнем и почти исчезнувшем уже празднике масок.
Фреска, по праву принадлежащая монументальному искусству, укрепила позиции сценографии во владениях народного праздника, куда столь часто устремляются сегодня грузинские театральные художники, увлекая за собою театр. И уж если трагедия и фарс — два полюса, которые притягивают интересы сценографа Грузии, то в этом процессе поляризации власть праздничного веселья и фарсового ряженья, пожалуй, более сильна.
Быть может, мы увидим когда-нибудь фреску, где будет принесена дань древней грузинской трагедии, и Игнатов вызовет из небытия тени языческой мистерии — древнейшей сахиобы, или смутные очертания театра в Аспару, ныне известного лишь археологу.
В логической системе истории фарс следует за мистерией, но порядок хранения ценностей в человеческой памяти обратен. И потому — сначала воздадим берикаобе за то, что она столь щедро питает ныне художника, одаривая его магией маски.
Берикаоба — импровизация, берикаоба — игра. Юноша, пожелавший принять участие в берикаобе, на день станет актером дивного театра, сопричастного великим тайнам жизни и дурацкому балагурству шута, театра, необходимого и счастливого, как праздничное застолье; театра, вечно возвращающегося к людям, то в обличии грандиозного шествия к капищу, то в виде толпы студентов, то в образах фрески или в масках актеров, играющих Брехта.
Юноша-берик изобретает заново шутку и маску. Его шутки станут рискованны, а маски — невероятны. И то и другое, немыслимое в иное время, спровоцировано праздником, санкционировано и утверждено навеки.
Берик изобретает всегда заново маску-дерево, маску-морду быка, маску-птицу и маску-дом; и маску-храм, и маску, изображающую напасти судьбы. И К. Игнатов отнесся к своей фреске с истинной непосредственностью берика: он писал свои маски и игру затевал на свой лад. И его посетил дух праздника, ибо его утонченные, поэтичные и даже философские маски привились к древу подлинной берикаобы.
Берикаоба гуляла на масленицу, ватага юношей шествовала из дома в дом. И там, где они останавливались, сомкнувшись тесным кольцом, возникал театр, древний, как человечество, творящий забытое таинство ворожбы над судьбой и природой. А потом уже все позабылось, но все-таки кто-то замертво падал, кто-то вскакивал живым, облитый ледяной весенней водой и огретый горячей шуткой.
Маски из войлока, из тыквы, из прутьев, из глины, из тряпок, из деревяшки, из чего попало, из ничего. И каждая маска, сшитая, сколотая, слепленная, сплетенная, каждая — памятник культуры, куда более родовитый, чем пирамида, куда более давний, чем Парфенон.
Напялив бычью маску, какой берик нынче вспомнит рассказ аргонавтов об огнедышащих быках Колхиды? Но к прибытию Ясона в этих местах культ быка был уже бесконечно древним, он тянулся от первой пахоты, совершенной на грузинской земле. А в грозных чертах темной твердой маски с разинутыми глазницами и алчно разверстым ртом — беспечный берик, ни о чем не подозревая, вызвал образ Воби, бога погоды, чей скульптурный портрет носили женщины во время засухи.
Маска древнее всего, что нам известно в культуре, по первородству собрат ей только слово. Играя и дурачась, плутая по тысячам лет, бродит таинственная сила заклятий и превращений, прикидываясь театром и прячась в маске. И то, что вчера было великой мистерией в честь солнца, сегодня стало детской игрой: на тбилисском дворе, топоча по асфальту, дети играют в нишха-нишха; то, что было приметой детства человечества, остается в обиходе детей. И возрождается в час праздника, освобождающего человека от обязанности быть взрослым сыном своего серьезного века. Возвращаясь в древнее свое детство, человек берет с собою нигати-маску.
Чудо из чудес — маска берикаобы. Но вещество праздника — в крови людской, химический состав его универсален, и потому, говорят, естественно сходство болгарской маски с мексиканской, узбекской и грузинской. Естественно, но разумом это постичь невозможно. Все в грузинской культуре имеет то свойство, когда кажется, что сама культура чтит свое прошлое. В маске же, общей для всех народов, Грузия чтит прошлое всего человечества.

Ирина Уварова

Современный бельгийский гобелен

Виталий Логинов

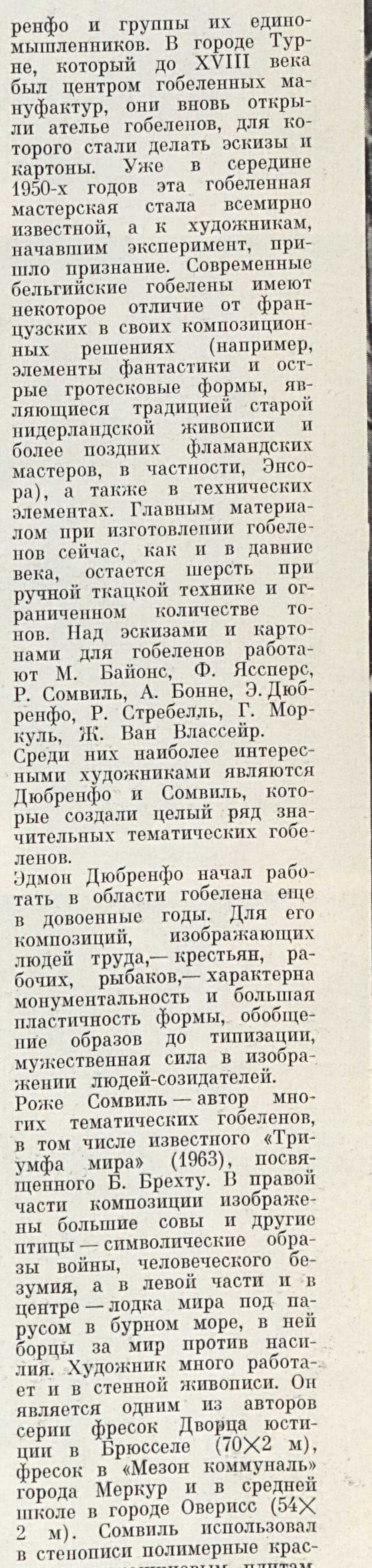
После второй мировой войны в Бельгии возникла организация художников-реалистов прогрессивного направления, так называемая группа «Форс Мюраль», в которую вошли Луи Дельмер, Эдмон Дюбренфо, Роже Сомвиль и другие. Ими созданы многие монументальные произведения на современные темы.

Фреска — традиционная форма пропаганды прогрессивных идей, не всегда доступна бельгийским художникам из «Форс Мюраль» из-за ограниченности государственных заказов на стенописи. Но все же ими были написаны в 1950-х годах две настенные фрески в коммунальном здании города Меркур близ Гурнэ на тему «Обеденный отдых», серия фресок в брюссельском Дворце юстиции на темы «Моряки», «Труд», «Гавань» и другие. В 1950—1951 годах художники-реалисты создали стенописи в одной из брюссельских средних школ на темы «Родина», «Дети», панно «Борьба за мир», эскизы и картоны больших гобеленов «Строительство социализма», «Фестиваль молодежи» и др.

Некоторые фрески бельгийских художников написаны на фасадах зданий Брюсселя и других городов. Одна из таких экстерьерных фресок украшает торец здания, расположенного в самом центре Брюсселя, около площади Рогье на Ботаническом бульваре.

Художники Бельгии ищут новые формы для воплощения современных тем в монументальной живописи. Гобелены с тематическими композициями — это как раз одна из таких форм, причем, имеющая глубокие традиции в бельгийском искусстве.

Напомним, что первые мастерские гобеленов появились в бельгийской Фландрии. Каменные стены интерьеров, от которых тянуло холодом, драпировались шпалерами. Ковер принадлежал стене или же заменял ее, ограничивая пространство; но от прикосновения или от движения ветра полотно колебалось, изображение на нем становилось подвижным, волнующимся наподобие миража. Выдающееся произведение средневекового гобеленного ткачества «Апокалипсис» (XIV в., цикл из 10 тематических шпалер общей площадью 720 кв. метров), находящееся в музее г. Анжер, было создано по эскизам фламандского художника Жана Бандоль, а выткано парижским мастером Николой Батай. Начавшееся в эпоху средневековья искусство шпалерного ткачества вновь после перерыва возрождается в Бельгии в XIX веке. Современный гобелен появился после второй мировой войны в результате деятельности художников Сомвиля, Дюб-

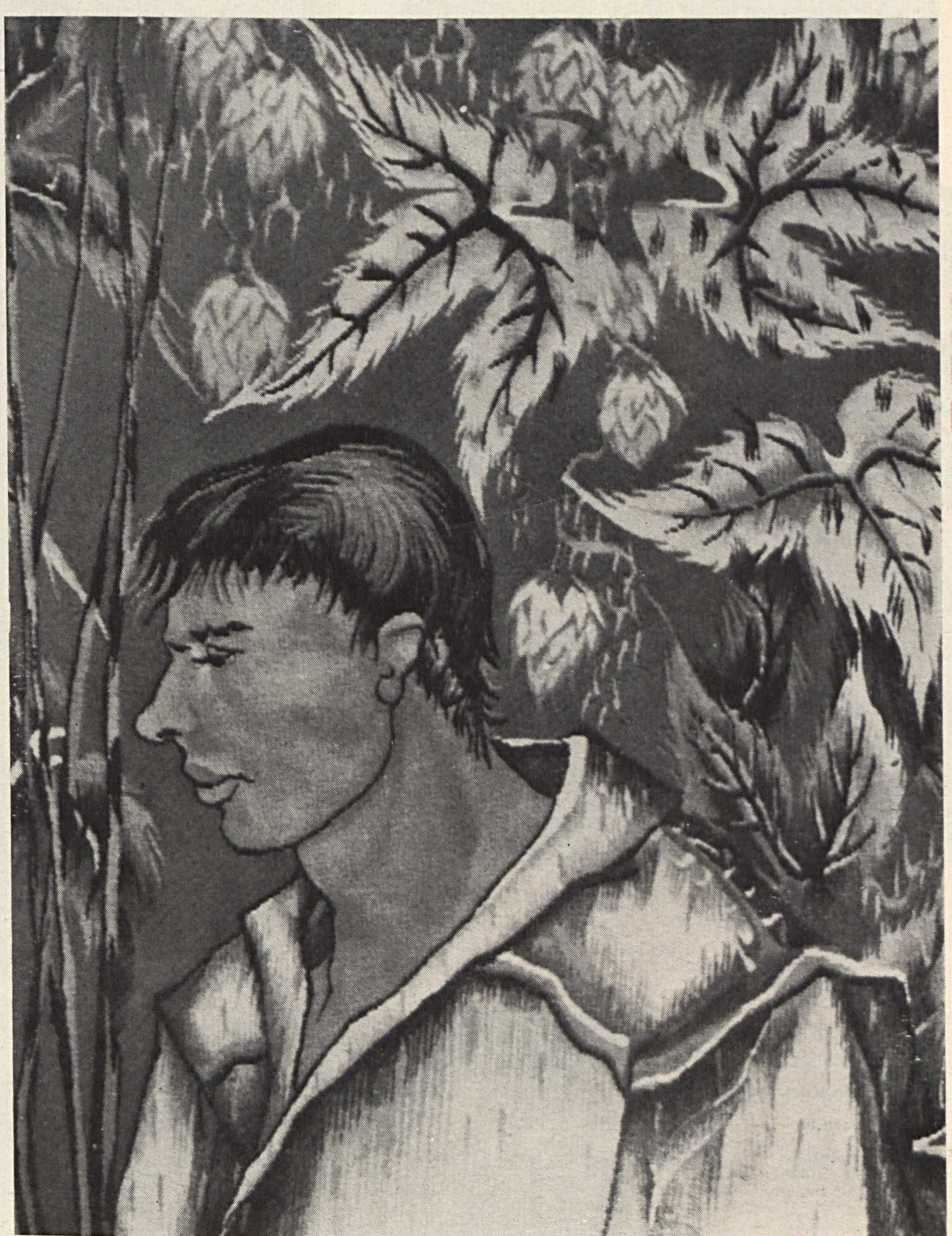


ренфо и группы их единомышленников. В городе Турне, который до XVIII века был центром гобеленных мануфактур, они вновь открыли ателье гобеленов, для которого стали делать эскизы и картоны. Уже в середине 1950-х годов эта гобеленная мастерская стала всемирно известной, а к художникам, начавшим эксперимент, пришло признание. Современные бельгийские гобелены имеют некоторое отличие от французских в своих композиционных решениях (например, элементы фантастики и острые гротесковые формы, являющиеся традицией старой нидерландской живописи и более поздних фламандских мастеров, в частности, Энсора), а также в технических элементах. Главным материалом при изготовлении гобеленов сейчас, как и в давние века, остается шерсть при ручной ткацкой технике и ограниченном количестве тонов. Над эскизами и картонами для гобеленов работают М. Байонс, Ф. Ясперс, Р. Сомвиль, А. Бонне, Э. Дюбренфо, Р. Стребелль, Г. Моркуль, Ж. Ван Влассейр.

Среди них наиболее интересными художниками являются Дюбренфо и Сомвиль, которые создали целый ряд значительных тематических гобеленов.

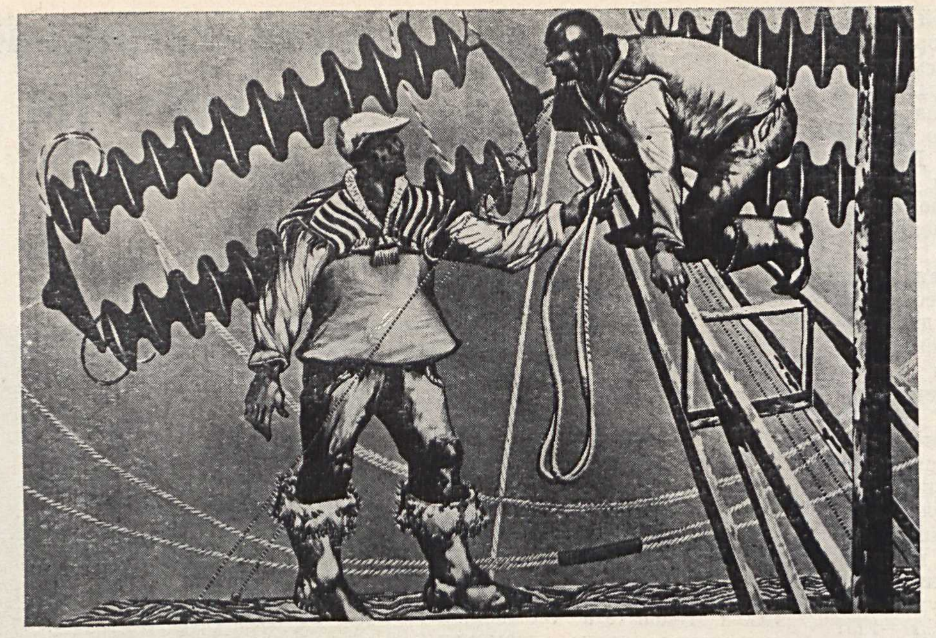
Эдмон Дюбренфо начал работать в области гобелена еще в довоенные годы. Для его композиций, изображающих людей труда,— крестьян, рабочих, рыбаков,— характерна монументальность и большая пластичность формы, обобщение образов до типизации, мужественная сила в изображении людей-созидателей.

Роже Сомвиль — автор многих тематических гобеленов, в том числе известного «Триумфа мира» (1963), посвященного Б. Брехту. В правой части композиции изображены большие совы и другие птицы — символические образы войны, человеческого безумия, а в левой части и в центре — лодка мира под парусом в бурном море, в ней борцы за мир против насилия. Художник много работает и в стенной живописи. Он является одним из авторов серии фресок Дворца юстиции в Брюсселе (70×2 м), фресок в «Мезон коммуналь» города Меркур и в средней школе в городе Оверисс (54×2 м). Сомвиль использовал в стенописи полимерные краски по алюминиевым плитам, написав совместно с Дюбренфо настенное панно в экстерьере промышленной выставки в Брюсселе (1960-е годы). Позже Сомвиль пишет фрески на темы «Порт», «Пляж» в столовой рабочих автозавода в бельгийском го-



Эдмон Дюбренфо
Гобелен «Плетение корзин». Фрагмент
Шерсть, гладкое ткачество







Эдмон Дюбренфо
Гобелен
«Полет птицы».
Шерсть,
гладкое ткачество

Эдмон Дюбренфо
Гобелен
«Чистый воздух».
Шерсть,
ручное ткачество

Роже Сомвиль
Гобелен
«Девушка в палатке».
Шерсть,
ручное ткачество

Роже Сомвиль
Гобелен
«Триумф мира».
Фрагмент. Шерсть,
ручное ткачество.



роде Антверпене, создает фреску «Солнечный петух» в здании города Арш. В 1970-е годы Сомвиль участвовал в создании стенописей «Полифорума» в Мексике совместно с Давидом Альфаро Сикейросом, создал эскизы панно для станции метро в Брюсселе на тему «Женщина на сцене театра». Сомвиль художник эмоциональный, работающий активно как живописец, график, прикладник. Выставка художника-коммуниста Роже Сомвиля состоялась осенью 1970 года в Москве, где экспонировалась его графика и гобелены.

Сомвиль организовал в пригороде Брюсселя независимую художественную школу, в которой занимается около 900 человек. Реалистический метод обучения в этой школе привлекает молодежь.

Недавно им написана книга «За реализм, художник задает вопросы самому себе».[1] «Здесь я пытаюсь разобраться в том, чего требует от подлинного артиста бурный XX век» — так формулирует автор задачу издания. Большое место уделено в книге проблеме свободы творчества. «Для меня, коммуниста, это вопрос решенный... Мне смешны снобы, которые ужасаются: «Как Сомвиль, признанный мастер, может с таким увлечением делать транспаранты и плакаты для массовых манифестаций против войны во Вьетнаме, украшать павильоны для праздника газеты «Драпо руж»? Для меня это внутренняя потребность, мой вклад в борьбу рабочего класса и всех прогрессивных сил Бельгии. Вы знаете, как я озадачил официальные круги? Мне заказали гобелен для здания НАТО в Париже. Я согласился, оговорив, что сюжет выберу сам. Так к негодованию атлантических генералов в НАТО появился гобелен «Триумф мира», подписанный стихами Б. Брехта, где аллегорически показана борьба народов против фашизма и войны. При переезде в Брюссель этот гобелен запаковали и спрятали подальше, уж больно он не соответствовал натовскому духу»[2].

Своим особым почерком отличается Р. Стребелль, автор гобелена «Государственный праздник в Брюсселе» и других. Он любит многофигурные спокойные, но замысловатые композиции, на которых люди с детьми изображаются на пленэре, гуляющими, сидящими на пикнике, лежащими среди цветов в парках на фоне деревьев, трав, кустов. Фигуры размещаются по всей композиции, хотя и с элементами перспективного решения, но в то же время в условной, однако совсем не плоскостной манере. Его гобелены опираются на традицию старинных шпалер стиля «Тысячи цветов».

Каждый из трех художников, основателей «Форс Мюраль», имеет свое ярко выраженное творческое лицо, особенно прочитывающееся в гобеленах, но всех их объединяет острая социальная направленность творчества и стремление к реалистически-декоративной форме выражения.

Л. Баден
Гобелен «Гроза». Шерсть, ручное ткачество

Рудольф Стребелль
Гобелен «Воскресное гуляние». Шерсть, ручное ткачество

Рудольф Стребелль
Фрагмент гобелена

Рудольф Стребелль
Гобелен «Государственный праздник в Брюсселе». Фрагмент. Шерсть, ручное ткачество









[1] Roger Somvill et le nouvlau Realisme, c. Dornand, 1966, Brussele.

[2] Ю. Харланов. Верность реализму. «Правда», 5 августа 1970 г.

Мастер Антон Мельников

Михаил Званцев

Исследователи городецкой росписи, причем даже такие основоположники истории и теории народного искусства, как В. С. Воронов, А. В. Бакушинский. В. М. Василенко [1], в своих очерках, посвященных этой росписи, не упоминали имя мастера расписных донец Антона Мельникова.

Оставила без внимания это имя автор большой работы Ю. С. Черняховская и ограничились кратчайшей характеристикой творчества Антона Мельникова, заметив все же необычность его искусства, Д. В. Прокопьев, впервые обнародовавший сведения о нем, Ю. А. Арбат и Т. И. Емельянова [2].

Сравнительно много места в своей статье, посвященной городецкой росписи, уделила этому мастеру М. А. Некрасова, к сожалению, извратив основы его творчества, придав его искусству символически-мистический характер [3].

В обобщающем очерке городецкого искусства В. М. Василенко поместил замечательные итоговые слова: «Освобожденные от какой-либо символики, не имеющие связей с доброй магией, нижегородские донца говорят о новой стадии, к которой пришло крестьянское искусство» [4].

А ведь как раз зачинателем этой новой стадии в городецкой росписи, ярчайшим ортодоксальным ее представителем и был Антон Васильевич Мельников, удельный крестьянин деревни Хлебаихи, Балахнинского уезда, Нижегородской губернии.

Наиболее раннее из донец, расписанных Антоном Мельниковым, относится, как свидетельствует надпись на нем, к 1869 году [5]. Традиционный сюжет с двумя всадниками резных донец, «переложенный» на язык росписи, сохранил основу своей композиции, но если на резных, инкрустированных донцах этот сюжет мог быть истолкован, как «охота» жениха с дружкой за невестой-«лебедем», если от этого зависела известная романтичность, приподнятость формы — вздыбленные кони, агрессивность всадников, то на донце Мельникова 1869 года этот сюжет, по ясной воле художника, превратился в бытовую встречу двух всадников, из которых один почтительно приветствует другого. Они в явно «партикулярном» платье, на голове правого всадника изображена фуражка, левый снял с головы кепи военного образца.

Мастер, ранее резавший фигуры всадников и коней для инкрустации донец из черного, мореного дуба, при переходе к росписи стал свободен в выборе цвета и воспользовался этим: всадники у него одеты в красные рубахи, в коричневый и синий кафтаны. Из коней — один белый, другой остался вороным.

На других, вероятно, более поздних донцах, всадники становятся однотипными. М. А. Некрасова заметила, что на донце 1871 года всадники имеют татарский тип лица [6]. Тот же тип они имеют и на остальных донцах.

Нужно думать, что М. А. Некрасова не ошиблась, ибо реалии это могут подтвердить: в середине 1860—1870-х годов на нижегородской ярмарке, помимо конных полицейских, несли охрану казаки Оренбургского казачьего войска, формировавшегося из татар, башкир и киргизов [7], а форма у оренбургских казаков состояла из короткого со сборами кафтана, шаровар и низкой папахи с широким меховым околышем [8]. Нужно думать, что в изображении всадников нашли отражение непосредственные впечатления мастера от посещения нижегородской ярмарки.

В жанровых сценах-чаепитиях, помещавшихся Мельниковым в нижней части донцев, с наибольшей наглядностью обнаруживается стремление мастера стать в своем искусстве как можно ближе к жизни. Бытовые сцены известны и на резных донцах, но теперь живописная техника открыла новые возможности, и мастер пользуется этим. Он показывает не только бытовую сцену, но и воспроизводит типичные для своего времени и своей местности костюмы, с любовью пишет часы с расписным циферблатом, самовары ампирной формы, стоящие на конфорках заварные чайники.

Более того, художник задается целью внести в сцены определенную интригу: то это, как правильно предполагает М. А. Некрасова, чинное соблюдение свадебного обряда [9], то приход, как можно предположить, молодоженов в родительский дом. Тема разъясняется автором различными характеристиками действующих лиц, при помощи хорошо подсмотренных и переданных поз, характерных жестов. Не будем останавливаться на всех донцах, возьмем лишь, вероятно, самое позднее донце из собрания Русского музея, в котором особенно четко выявились реалистические стремления мастера [10].

Вся жанровая сцена на этом донце наполнена чувством то ли настороженности, то ли показом стремления соблюсти ритуал встречи, с почитанием младшими старших. Отсюда показное равнодушие хозяев дома.

По-другому представлены младшие: они почтительно приветствуют старших, но на их лицах, в их глазах скользит легкая насмешка над напыщенностью старших. Лица молодоженов написаны особенно интересно: легкая улыбка, скошенность взглядов, свобода поз. И здесь Антон Мельников самозабвенно пользуется миниатюрной техникой. Посмотрите на глаза: дан не только зрачок, но написана и радужная оболочка. А ведь в дальнейшем, в городецкой росписи глаза будут изображаться в виде черточки с точкой под ней. С исключительной наблюдательностью мастер воспроизводит жесты действующих лиц. Посмотрите, как наливает кипяток в чашку хозяйка, как пьет чай с блюдечка хозяин, поддерживая правую руку под локоть, изящно поднимает цилиндр молодожен, а молодая жена робко взяла его под руку.

Сцены чаепития — распространенный мотив в русской росписи второй половины прошлого века, но они нигде не достигают такой реалистичности, как у Антона Мельникова.

Это резко проступающее стремление к наиболее жизненному, правдивому воспроизведению действительности настолько явно, что, во всяком случае, в отношении Антона Мельникова, нельзя утверждать символичности сюжетов, жестов, антуража, цвета, как это делает М. А. Некрасова, исходя частично из неверной предпосылки о старообрядчестве двух братьев Мельниковых [11]. Нет, они были православными и, как об этом свидетельствуют метрические книги, венчались и крестили и хоронили детей в церкви села Курцева. В 1882 году был отпет и похоронен старший брат Лазарь Васильевич [12].

А возможно они лишь формально исполняли обряды православной церкви? Нет! Антон Мельников в своих, с любовью разработанных сценах чаепития, в наружности своих героев — безбородых и безусых с удовольствием пьющих чай, как бы бросает вызов закоснелым условностям старообрядчества [13].

Талантливый художник Антон Мельников наслаждается не только возможностью воспроизведения жизни во всех ее деталях, он наслаждается возникшей широтой красочных сочетаний, хотя и ограничен, в условиях своего времени, составом палитры. Он стремится сделать донца привлекательными для глаз, он стремится к декоративности, но не к резкой яркости. Колорит его донец несколько приглушен, основные цвета—желтый в сочетании с красным — довлеют в нем, усиливаясь сине-зелеными полосами фонов цветочных орнаментов. Здесь более всего он любит писать звездообразные цветочки, которые так легко ложатся из-под кисти, но он пишет и сложные по формам распустившиеся розы и более простые по очертаниям их бутоны.

Всадники, позы коней, розы и их бутоны, петушки, ярко раскрашенные птицы — все это, впервые опробованное Антоном Мельниковым, осталось в своей основе в городецкой росписи, но все это, с течением времени, логично преобразилось в сторону упрощения, стандарта, соответственно условиям промыслового производства. Свободная живопись, вариации в композициях не могли быть приняты, нужна была промысловая техника росписи, в особенности при возникшем в конце века распределении труда.

Отдельные мастера в отдельных произведениях показывали интереснейшие достижения, но никто уже не мог достичь такой психологической разработки темы, такой тонкой от сердца продуманной живописи, как Антон Мельников. Эти отдельные талантливые мастера находились в своеобразных тисках блестящего декоративного стиля.

Нам известны лишь пять донец работы Антона Мельникова [14]. Нам пока неизвестны даты его жизни. Можно только сказать, что он умер после 1900 года. Нам пока неизвестно работал ли он после 1870-х годов.

Ясно только одно: со своими принципами, со своей техникой росписи он не мог работать в промысле. Что же он, сдался? Или вообще ушел из родных мест? Трудно сказать! Возможно он действительно покинул свою Хлебаиху, ибо в метрических книгах много сведений о событиях в семьях его братьев, а о нем лишь одно известие: о смерти его сына [15].

А хотелось бы узнать больше об этом необыкновенном мастере... Антон Мельников в своей художественной практике, в своих стремлениях может быть сравним с Пиросмани, но он незаслуженно обойден вниманием.

---

[1] В. С. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924.
А. В. Бакушинский. Росписи Городца и Хохломы. «Народное искусство СССР в художественных промыслах», т. 1, М.— Л., 1940.
В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв. «Народное искусство». М., 1974.

[2] Ю. С. Черняховская. Городецкие донца. «Сокровища русского народного искусства». М., 1967.
Д. В. Прокопьев. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939.
Ю. А. Арбат. Городецкая роспись. «Русская народная роспись по дереву». М., 1970.
Т. И. Емельянова. Мастера городецкой живописи. «Записки краеведов». Горький, 1975.
[3] М. А. Некрасова. Истоки городецкой росписи и ее художественный стиль. «Русское искусство XVIII века». М., 1937.
[4] В. М. Василенко. Указ. соч., с. 127.
[5] Донце находится в собрании Городецкого районного музея.
[6] М. А. Некрасова. Указ. соч., с. 168.
[7] См.: А. П. Мельников. Очерки бытовой истории нижегородской ярмарки. Н. Новгород, 1917. В 1860 году нижегородскую ярмарку, как и ежегодно, охраняли оренбургские казаки в количестве 550 человек. «Прогулка по нижегородской ярмарке». «Ниж. Губ. ведомости». № 22, 1860.
[8] См.: «Рисунки одежды и вооружения российских войск. 1825—1855», т. XXX, лист 1245.
[9] М. А. Некрасова. Указ. соч., с. 169. Донце из частного собрания. См. иллюстрацию к указ. статье.
[10] Донце было приобретено в 1966 году.
[11] Метрические книги церкви села Курцева. Гос. Архив Горьк. обл. (ГАГО), ф. 570, оп. 3.
[12] Блестящий мастер инкрустированных, раскрашенных донец Лазарь Васильевич Мельников родился в 1828 году и умер «горячкою» в 1882 году. ГАГО, ф. 570, оп. 3, № 735, л. 708. Метрическая книга села Курцева. Даты, сообщаемые Д. В. Прокопьевым (см. указ. соч.), таким образом, неверны.
[13] Вот, что сообщает иеромонах Макарий: «а) Брить бороду, даже постригать усы значит, по мнению старообрядцев, лишать себя образа и подобия божиего и составляет тяжкий грех.
б) Чай, по мнению некоторых, проклят на трех соборах, а кофей на семи, потому употреблять чай и кофей — непростительный грех». Этнографические записки о религии жителей Балахнинского уезда в Нижегородской губернии. Архив Географического о-ва СССР, ф. 23, оп. 1, № 71, л. 10.
[14] Кроме перечисленных, два донца работы А. Мельникова находятся в собрании Горьк. гос. историко-архит. музея-заповедника. Одно (подписное) 1865 г. резное и раскрашенное, другое расписное с двумя всадниками и чаепитием, по живописи близкое к донцу Русского музея.
[15] В 1875 году, 5 апреля умер «деревни Хлебаихи крестьянина Антона Васильева сын Феодор», «от оспы», 3 лет. ГАГО, ф. 570, оп. 3. № 517, л. 748. Метрическая книга села Курцева.

Историк и подвижник М. П. Званцев

Михаил Петрович Званцев родился на нижегородской земле, все уголки ее исходил пешком; здесь, выезжая лишь на короткие сроки, прожил жизнь, наполненную неустанным трудом. Этому краю, его людям, их творческому труду, его осмысливанию и изучению посвятил Михаил Петрович всего себя от начала сознательной жизни и до последней ее минуты.

По окончании курсов музейных работников в Москве, Михаил Петрович в 1927 году принял участие в экспедиции Антропологического института Московского университета по изучению Нижегородской губернии.

Изучение искусства родной земли стало с тех пор делом всей жизни Михаила Петровича. Среди других занятий — научного сотрудника, заведующего отделом, ученого секретаря художественного музея, художника Театра юного зрителя, главного художника Горьковской студии телевидения, художественного критика, многочисленных общественных обязанностей по Союзу художников и правлению Художественного фонда, заседаний ученых советов — среди многочисленных и разнообразных обязанностей, Михаил Петрович никогда не прерывал своей неустанной работы по обследованию и изучению родного края.

В 1935 году в книге «Домовая резьба» Званцев широко ввел в нашу науку и определил само понятие нижегородской архитектурной резьбы, впервые точно описав ее особенность, технику, связь с конструкцией крестьянского жилого дома. В последующих работах Званцев продолжил изучение русского народного зодчества и декоративного искусства.

Находки и выводы М. П. Званцева в значительной мере явились основой многих интересных работ исследователей русского народного искусства.

Результатом более чем сорокалетней работы по изучению народного жилья и его декора явился альбом «Нижегородская резьба», изданный в 1969 году. Материал альбома стал вехой в познании народного искусства. В декоративных персонажах крестьянской резьбы показана глубина и тонкость психологических характеристик. Русалки-берегини, птицы-сирины, львы явились в новом свете, еще раз свидетельствуя о великом таланте и одаренности русского народа.

Среди многочисленных работ, опубликованных Званцевым, выделяется цикл, посвященный расписным и инкрустированным донцам городецких прялок. Занимался Михаил Петрович и другими видами народного художественного ремесла, памятниками архитектуры Горького и области, изучал музейные коллекции края. Ценным вкладом в науку стала книга Званцева о художественной школе А. В. Ступина, возникшей в Арзамасе в XIX веке.

Волновали Михаила Петровича и проблемы современного искусства. Была издана его монография о народном художнике Л. А. Хныгине, буклеты и брошюры о ряде других местных живописцах и скульпторах, часто встречались в газетах и журналах его критические статьи.

Михаил Петрович много времени уделял пропаганде искусства. Он часто выступал с лекциями по радио и телевидению, и эти выступления всегда были живыми, образными и увлекательными, проводились в духе непринужденной беседы, неизменно привлекая внимание и интерес слушателей.

Михаил Петрович отличался широтой не только научных, но и обширностью жизненных интересов. Красивый, энергичный человек, он любил жизнь во всем ее богатстве, движении и обновлении, любил молодежь, умел находить с ней общий язык, понимал вкусы и интересы людей разного возраста и разного культурного уровня, стремился вдохнуть в окружающих любовь к родной земле, к искусству своего народа.

В этом году должна выйти из печати последняя работа Званцева. Она имеет автобиографический характер. В нее вошли непосредственные впечатления Званцева по его первым поездкам по родному краю в 1920-е годы.

Михаил Петрович был еще полон творческих замыслов, когда оборвалась его жизнь.

С. Агафонов

Итальянская народная картинка XIX века









Народные картинки — stampe popolare пользовались большой популярностью у итальянского народа на протяжении пяти столетий. Они заменяли книгу, расширяли кругозор, формировали вкус. Широкой популярности лубка во многом способствовали народные певцы-сказители, кочевавшие из провинции в провинцию, из одной деревни в другую. На ярмарках, на площадях они собирали большую толпу зрителей, которым пели и рассказывали истории из «черной хроники», о битвах, победах и поражениях. Интерес у слушавших значительно возрастал, когда тут же на ярмарке он мог приобрести картинку, наглядно иллюстрировавшую сюжет рассказанной истории.

Развитие итальянского лубка тесно связано с возникновением техники ксилографии. Еще в середине XV века появились первые картинки-иконы, игральные карты, орнаменты, выполненные в технике гравюры на дереве. Однако уже в конце века широко распространяются и народные картинки светского содержания: лаконичные и величавые листы назидательного характера на темы пословиц и поговорок: «Обезьяна, которая прядет», «Человек, переодетый волком»; картинки познавательного характера: «Мавр», изображения рыцарей; целые истории из крестьянской жизни, полные живого юмора: «История очень бедного крестьянина Кампиано»; часто переиздававшиеся листы с популярными в народе играми: «Игра в гуся», «Игра в осла». Поначалу печатанием картинок с деревянных досок занимались лишь отдельные мастера-ремесленники. В середине XVII века были созданы две типографии — Ремондини (провинция Венето) и Солиани (провинция Модена), функционировавшие до конца XIX века. Познавательные, веселые и нравоучительные лубки, выпускаемые ими, пользовались признанием во многих странах Европы и Азии.

Широкое распространение получает народная картинка в XIX веке. Одна из причин — появление еще в XVIII столетии более современной техники — гравюры на меди, а вслед за ней и литографии. В XIX веке в Италии наблюдается подъем ремесленного производства, вызванный обновлением политической и экономической жизни страны, освободившейся от иноземного ига. Лубок, тесно связанный с народно-поэтическим творчеством, фольклором, черпал из него сюжеты, героику, строй поэтической образности, впервые начинает обращать на себя внимание художественной общественности. В 1890 году Пинакотека Модены приобрела продукцию типографии Солиани. Наспех атрибуированные листы, снабженные неверными этикетками, были отправлены на ярмарку в Милан. Так было положено начало собиранию и дальнейшему изучению народной картинки в Италии. Поначалу исследования лубка носили этнографический характер. Однако уже в первые десятилетия XX века итальянский лубок занял один из разделов экспозиции национального музея итальянской этнографии, созданного в Палермо.

Народная картинка всегда очень самобытно умела выражать общественное народное мнение. Бурная политическая жизнь Италии в эпоху Отточенто выдвинула на первый план во многих жанрах искусства историческую тему. Лубок становится выразителем революционного пафоса народной борьбы эпохи Рисорджименто. Лист «Доблести Гарибальди» (1867) полон революционной романтики века. Совершенно иной, верноподданнический характер носит лист, датированный 1861 годом. В нем прославляется куцая конституция Виктора Эммануила, дарованная народу Италии взамен воплощения революционных идей Гарибальди и Мадзини.

Острой социальной антибуржуазной направленностью характеризуется лист «Дьявол, раздающий золото». Больше всего золотых монет сыплется в руки прокурору и меньше всего достается ремесленнику и поэту, которым удается ухватиться лишь за хвост дьявола.

В листах назидательного характера добродушный юмор уступает место антибуржуазной сатире. Широкой популярностью пользовались листы «Девица Травиата», «Жизнь игрока», «Блудная дочь у могилы матери». Их появление было связано с распространением в литературе этого времени бытового сентиментального романа с нравоучительной тенденцией. В этих листах очень конкретно выражен социальный тип героя, последователен ассортимент вещей, поясняющих сюжет, очень эмоционально с помощью мимики и жестов передано переживание действующих лиц.

Волна широкого обсуждения в Италии проблемы просвещения крестьянства вызвала появление народных картинок-азбук. Они, как правило, скупо иллюстрированы. В незатейливых рифмах азбуки повествуется о жизни добродетельного итальянского виллана. Мечты итальянского крестьянина о счастливой жизни воплощены в листе «Описание счастливой земли, где не существует работ ради заработка». «Золотые» горы, долины конфет, реки испанского вина, пустые тюрьмы — вот чудеса, изображенные автором этого лубка.

Лубок Отточенто черпает сюжеты уже не из рыцарских романов и сказок, а из национально-патриотической литературы своего времени. Большое влияние на его развитие оказывает в это время и театр, который превращается в своего рода народный клуб, где могли собираться люди всех сословий. Широкую популярность приобрел лист

«Имельда и Бонифацио», на котором изображены герои драмы Никколини «Джованни да Прочида», поставленной во Флоренции в 1830 году. Тема героизма, связанная с темой борьбы народа, была созвучна идеалам эпохи Рисорджименто. В этот период умы волнует романтический образ Данте — «пророка итальянской нации», чье имя стало боевым кличем для национально-освободительного движения. Издается большое количество комментариев к «Божественной комедии», в которых авторы стремятся не только подробно объяснить сюжет произведения, но и найти точки соприкосновения творчества Данте с современностью (лист «Данте и Беатриче»).

Своеобразной разновидностью лубка Отточенто являлись «fogli volanti» — летающие листки, картинки. Они представляли собой рисунки на темы полюбившихся историй, песен, романсов и часто снабжались нотным текстом. Живые и непосредственные, быстро откликающиеся на происходящие события «fogli volanti» широко представлены в коллекциях библиотеки замка Сфорцо в Милане и Римского национального музея народного искусства. К концу XIX века народная картинка почти перестает существовать. Из самобытного самостоятельного графического произведения она превращается в образец промышленного серийного производства не очень высокого качества. Расцвеченные слащавые открытки, иллюстрации к комиксам, романам-ужасам утрачивают свежесть и непосредственность раскрашенной от руки губкой цветной картинки начала века. Лубок XIX века жил в самой гуще общественной жизни Италии. Высмеивая буржуазную действительность, живо откликаясь на политические события, он воспитывал гражданское сознание народа, выражал его мечты и мысли.

Е. Федотова,
В. Хан-Магомедова



Редакция «ДИ СССР» поздравляет Виктора Михайловича Василенко с днем рождения и завершением большого научного труда.

Книга В. М. Василенко вносит в давний спор об истоках и процессах становления искусства пра-Руси свежую струю. Во-первых, В. М. Василенко опирается на значительные успехи археологии и, во-вторых, наряду с историческим аспектом и узкой фактографией, выдвигает вопросы семантики образа, его смысла и художественно - эмоциональные моменты, что в данном случае особенно важно.

Книгу В. М. Василенко отличает цельность взгляда, наличие своей, строго и последовательно выраженной концепции. Ее глубокий историзм основан на данных огромного археологического материала, который подстилает собой все построения автора. Он доказывает, что в создании древнерусской культуры и искусства участвовали славяне, угрофины, балтские и тюркские элементы и что славянская и византийская культуры скрепились на почве совместного формирования культуры Руси. Его этнический подход выражен, прежде всего, в глубоком пристрастии автора к изучению славянских основ и их преемственности в русском народном искусстве вообще, вплоть до XIX—XX вв., когда традиции русского народного искусства получили национальное выражение. Его художественные оценки имеют, таким образом, историческую, этническую и социально-выявленную почву.

Заслуга В. М. Василенко в том, что он преодолел укоренившиеся представления о русском народном искусстве, как о чем-то только «деревенском», противостоявшем городу, где преобладало подчинение романскому или византийскому искусству иноземцев или безоглядное им подражание. Традиционное искусство деревни и искусство городов, тесно связанное с мировой художественной культурой средневековья, составляли один целостный процесс, в котором участвовали разные социальные пласты общества. И, следовательно, древнерусское искусство в целом не было сколком других стилей своего времени, а имело свое определенное лицо. Оно стояло на уровне передовых художественных культур всего Старого света и было связано с ним многими узами активного взаимодействия. При этом В. М. Василенко было сделано много частных наблюдений и открытий, оценить которые можно, прежде всего, специалистам, но которые интересны и для широкого читателя, ибо они доносят до него художественный смысл многих других открытий, сделанных за последнее время, особенно в области археологии.

Среди них особенно интересны попытки выделить «геометрический» стиль, «стиль зерни» и т. д. в искусстве пра-Руси.

Хотелось бы обратить особое внимание на некоторые существенные наблюдения, содержащиеся в книге. Первое — это отношение прикладного искусства древней Руси к скифскому наследию.

В. М. Василенко справедливо пишет по этому поводу: «Сейчас уже трудно говорить о каких-либо прямолинейных связях русской культуры со скифо-сарматским миром». По последним наблюдениям В. М. Василенко, древнерусские подвески XI—XII вв. заключают в себе не сразу различимые комбинации двух-трех птиц или животных. Они как бы продолжают традиции искусства скифов, которые соединяли две или три фигуры в одно целое. Этому приему следовали и фигурная бронза Кавказа и все кельтское прикладное искусство Центральной Европы. Наблюдение В. М. Василенко очень важно, ибо оно устанавливает связь древнего русского средневекового «звериного стиля» с его древними прототипами.

Второе важное наблюдение касается городского ремесла. В нем с большой любовью прослеживается участие деревни, ее «языческих образов» и мотивов, которые пришли «от ляхов», вышедших из западных окраин Руси, или из Византии, романского Запада, страны викингов или из «арабского Востока». Здесь метод оценки эстетических качеств художественной вещи, развитый В. М. Василенко, находит себе наибольшее оправдание и смысл.

Книга В. М. Василенко тем и ценна, что за кажущейся плоскостностью и незамысловатостью деревенских изделий, как и за тягой к объемности городских мастеров, он раскрывает изысканность, нежность, изящество, вне которых все это пропитанное обрядово-ритуальными целями искусство не имело бы художественного значения.

Больше того, позволю себе даже упрекнуть автора, нет ли здесь преувеличения культово-магического значения ювелирных произведений? Неужто они создавались только для совершения обряда? Эстетическое чувство опиралось на традицию, но традицию, созданную не только религией, но и манерой поэтического восприятия вообще. Обрядово-ритуальные обычаи отмирают, многое позабыто, но это не значит, что народное искусство перестает радовать и жить. Сами обряды исчезают, а образы мышления, его формы остаются.

Основная мысль книги В. М. Василенко о том, что хотя русское прикладное искусство не было в своих истоках только славянским, славяне дали ему основу, не замыкаясь в себе.

Эта мысль не получила признания там, где речь идет о произведениях прикладного искусства. Книга В. М. Василенко — не лишнее напоминание об этом: «В Киеве жило много иностранцев и среди них мастера разных художественных профессий. Они приезжали в Киев и приживались там, становясь в какой-то мере «киевскими художниками» (с. 350). У себя на родине они не могли создать ничего схожего с тем, что создавалось, с их участием, на Руси.

Данная книга не призвана отвечать на многие спорные вопросы, поднятые археологией, но она вносит вдумчивость, ясность и новизну в постановку вопросов о первых шагах русского художественного ремесла, наблюденных и рассмотренных с позиций искусства. В этом отличительная черта этой книги и ее ценность.

Л. Ремпель

В. М. Василенко. Русское прикладное искусство. Истоки и становление I в. до н. э.— XIII в. н. э. Под общей редакцией Г. К. Вагнера. 463 с., включая 195 ил. (частью цветные). Издательство «Искусство» (Москва). Типография № 3 им. Ивана Федорова (Ленинград).



Любители декоративно-прикладного искусства и самодеятельные художники, связавшие свои творческие интересы с одним из тонких и увлекательных видов художественной обработки дерева — деревянной мозаикой, получили очень хорошую добрую книгу, раскрывающую перед читателем красоту древесины, неисчислимое разнообразие ее рисунков и тончайших оттенков цвета *.

Значительная часть книги — ее последние четыре главы — посвящена чисто технической стороне дела: специфике организации рабочего места для мозаичных работ, характеристике необходимого инструмента и описаниям приемов обработки дерева, применяющихся для исполнения всех видов деревянной мозаики. Все эти вопросы рассмотрены доходчиво, достаточно полно и

---

* А. С. Хворостов. Древесные узоры. М., «Советская Россия», 1976.

являются основными в этом руководстве, призванном научить любителей наборному мастерству. Однако, две первые главы имеют иное направление, не менее важное для читателя.
В первой главе неторопливое повествование рассказывает о далеком прошлом мозаичного искусства, возникшего в глубокой древности и достигшего кульминации в работах европейских мастеров XVII—XVIII столетий. В России этот вид художественной обработки дерева наиболее полно и ярко отразился в мастерстве крепостных художников второй половины XVIII века. В тексте, кроме ранее известных сведений о русских мастерах, приведены выдержки из неопубликованных документов, что делает исторический раздел книги особенно интересным.
Но наряду с такой удачей, первая глава, на наш взгляд, содержит досадную недоработку. А. С. Хворостов в своем изложении рассматривает орнаментальные и сюжетные композиции в русских наборных работах конца XVIII века изолированно от особенностей, присущих ходу развития русского декоративного искусства в целом и мебельного искусства, в частности. При более глубоком учете внутренних преемственных связей, искусство русского набора XVIII века не сопоставлялось бы автором только с работами европейских художников-прикладников. Высокая художественность наборных работ могла быть достигнута русскими мебельщиками второй половины XVIII столетия только благодаря традиционному наследованию богатейшего опыта и виртуозного мастерства предшествующих поколений, которые на рубеже XVII и XVIII веков, овладевая принципами искусства барокко, сумели внести в решение нового стиля свои национальные особенности. Это и позволило русскому мебельному искусству XVIII века занять достойное место в сокровищнице общеевропейской культуры.
Вторая глава книги написана с большой теплотой. В ней автор, характеризуя различные породы деревьев, пригодные для наборных работ, говорит о щедрости природы, наградившей удивительной красотой и богатством оттенков такой распространенный поделочный материал, как древесина. Относясь к нему любовно и внимательно, мастера-профессионалы и любители могут увидеть и, в меру своих способностей, раскрыть для других людей одну из красот природы — узоры и цвета древесины.
Эта книга будет интересна не только самодеятельным художникам, но и всем тем, кому дорого прошлое и настоящее декоративного искусства, призванного украшать и обогащать обширный и многогранный мир вещей, повседневно окружающий человека.

З. Попова



До сего времени в нашей искусствоведческой литературе не было специального издания, посвященного русскому интерьеру XVIII—XIX веков. Только что вышедшая книга И. А. Бартенева, В. Н. Батажковой «Русский интерьер XVIII—XIX веков» * восполнила этот пробел. Это издание, в котором собран большой фактический материал и дан его подробный анализ, будет неоценимым пособием для архитекторов, музейных работников, реставраторов, театральных художников и всех интересующихся русской культурой.
Книга состоит из трех частей, делящих историю русского интерьера на три периода — барокко, классицизм и эклектика. Начинается она с характеристики так называемого петровского барокко, своеобразного архитектурного стиля, сложившегося в первой четверти XVIII века, когда Россия стремилась освоить достижения западноевропейской художественной культуры, перерабатывая их в русле национального наследия. Памятников этого времени сохранилось мало, но, тем не менее, авторы сумели дать обобщенную и достаточно полную характеристику этого важного периода в истории русского дворцового интерьера. Композиционные приемы в отделке интерьеров описаны настолько точно, что позволяют читателю с предельной наглядностью представить и в форме, и в материале, и в цвете специфическую художественно-бытовую атмосферу петровской эпохи. Очень интересно и убедительно трактованы дворцовые интерьеры зрелого растреллиевского барокко, но, может быть, характеристику творчества Растрелли следовало бы дополнить анализом интерьера Андреевской церкви в Киеве, в котором так подчеркнуты мажорное светское звучание и праздничность.
Глава о классицизме особенно удачна; читая ее, мы получаем четкое представление о классицизме как о стилевой системе, развивающейся во времени: от ранней стадии, когда наряду с новыми художественными идеалами «еще сильно ощущались следы барочной культуры»,— к строгому классицизму 80—90-х годов, с его палладианским характером, и затем — к позднему классицизму первой трети XIX века, когда, отражая новые идеологические задачи, архитектура приобретает черты героической приподнятости. Авторы справедливо отмечают, что в решении функциональных задач классицизм явился дальнейшим шагом вперед в общем ходе развития русской архитектуры. Это сказалось в приемах организации пространства, в отказе от гипертрофированных барочных анфилад и в том, что в интерьере более активную роль начинает играть мебель.
Менее убедительна, с нашей точки зрения, глава книги «Эклектизм», охватывающая историю архитектуры со 2-й четверти XIX века до начала XX. Такое расширение понятия эклектизма нам кажется неправомочным: материал, связанный с романтизмом, модерном и неоклассицизмом, следовало, вероятно, разделить на отдельные небольшие главы. Отрадно отметить, что авторы впервые ввели в контекст истории русской архитектуры Воронцовский дворец в Алупке — памятник, в котором наиболее полно отразились все романтические тенденции эпохи. Именно на его примере можно было бы очень убедительно показать роль романтизма в стилевой эволюции архитектуры. Выступая идейно-художественным противником классицизма, романтизм открывал дорогу эклектике; жаль, что это обстоятельство упущено авторами книги.
Но та часть главы, где речь идет об интерьерах 30-х—50-х годов XIX века, представляет немалый научный интерес. Ценно, что авторы сумели расширить социальный диапазон анализируемых интерьеров: наряду с дворцовыми интерьерами книга знакомит нас в этой части с городскими квартирами средних слоев населения и разночинной интеллигенции. Кроме того, в ней внимательно прослежена стилевая эволюция интерьера и связь ее с развитием русской художественной промышленности. (Существенно отметить, что один из авторов книги — В. Н. Батажкова — явилась первооткрывателем в исследовании этой значительной области русской культуры. Проблемам интерьера середины прошлого века посвящены ее кандидатская диссертация и статьи).
Хорошо продуманное оформление книги, прекрасно подобранные иллюстрации, куда включены и натурные фотографии, и репродукции с малоизвестных и доселе не воспроизводившихся гравюр и акварелей, дополняют достоинства этой книги. Искусствоведческий анализ интерьеров сопровождается умело введенными выдержками из архивных документов и воспоминаний современников. Они помогают читателю полнее ощутить художественный аромат эпохи. Наряду с перечисленными достоинствами, данное исследование имеет и свою слабую сторону, что отчасти оправдано жесткими рамками объема текста. В книге почти отсутствует исторический фон, который помог бы объяснить причины смены одного стиля другим и более логично построить, скажем, третью главу «Эклектика». Воссоздавая до деталей ощутимо облик интерьеров прошедших эпох, авторы мало касаются культурно-бытовых процессов, происходивших в них. Расширение включение этой темы в рассказ об эволюции русского интерьера дало бы возможность особенно ярко представить жизнь различных слоев общества дореволюционной России. Исторический фон, смена культурно-бытовых процессов — широкая культурологическая проблема. Она еще недостаточно четко и последовательно изучена нашим искусствоведением и требует, вероятно, специального исследования. Но именно раскрытие этой проблемы обогатило бы искусствоведческий анализ интерьеров, рассматриваемых в книге, сделало бы его более полным и глубоким.

Л. Тимофеев

* И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. Русский интерьер XVIII—XIX веков. Л., «Стройиздат», 1977.



Книга И. Рязанцева — серьезный вклад в осмысление опыта, накопленного советским оформительским искусством за более чем пятидесятилетний период развития. Хотя вопросам оформительского и выставочного искусства посвящено у нас немало работ (среди них книги Б. Бродского, Б. Павлова, К. Рождественского, Е. Розенблюма и др.), обширная литература по этому вопросу издается за рубежом (которая, кстати, довольно полно отражена в разделе библиографии), книга Рязанцева нашла среди этой литературы свое особое место. Такой обобщающей, сводной работы не хватало. В ней впервые собрано, проанализировано, приведено в систему и рассмотрено как единый процесс столь большое количество событий и фактов из истории советского оформительского искусства.
Автор намечает три основных этапа, которые прошло искусство выставочного ансамбля за рассматриваемый в книге период: I — с семнадцатого до начала тридцатых годов; II — с середины тридцатых до начала пятидесятых; III — с середины пятидесятых годов до конца рассматриваемого периода. Такая укрупненная периодизация, несколько не совпадающая с при-

* И. Рязанцев. Искусство советского выставочного ансамбля. 1917—1970. М., «Советский художник», 1976.

нятой в исторической науке (но и не противоречащая ей) взята в соответствии с теми концепциями выставочного ансамбля, которые, последовательно сменяя друг друга, определяли особенности наших экспозиций.

Первый этап характеризуется утверждением советской системы оформительского искусства, открытием агитационно-художественных средств выразительности, вошедших в сокровищницу мирового опыта выставочного искусства.

Второй этап ознаменован возвращением экспозиционного искусства «под воздействие архитектуры», в результате чего сформировалась художественная концепция, опиравшаяся на диорамные формы показа и наглядно-описательные средства выразительности. Для третьего периода характерны творческое усвоение опыта предыдущих этапов, разнообразие художественных приемов и языка, непрерывное открытие новых средств воздействия.

Интересен подробный аналитический разбор многих выставочных ансамблей и отдельных экспозиций, созданных художниками для выставок за рубежом и внутри страны. Почти все работы при этом рассматриваются с позиции того нового, что они внесли в экспозиционный опыт своего времени.

Произведение оформительского искусства по самой своей природе временно (а подчас и мимолетно) и анонимно для тех, к кому оно обращено. «Остаться в истории», сохранив облик и имя своего автора, этому виду творчества далеко не всегда удается. Поэтому для оформительского искусства огромное значение имеют формы фиксирования его событий и фактов. Большое достоинство книги в том, что она снабжена прекрасным научным аппаратом, представляющим собой обширный справочник сведений о произведениях и авторах. 181 микромонография, конечно, не включает всех художников-оформителей, внесших вклад в советское выставочное искусство, но и в таком объеме сведения об этой области художественной деятельности собраны и систематизированы для науки впервые.

Эпически - повествовательную манеру изложения автор искусно сочетает с кропотливым анализом. Свободное владение материалом, умение всегда оставаться объективным по отношению к фактическому материалу, историзм, логичность, доказательность, меткость отдельных наблюдений — все это оставляет по прочтении чувство глубокого доверия к книге и ее автору.

Конечно, работа не лишена отдельных недостатков, но они не принципиальны. Это скорее издержки ее положительных качеств: сам жанр книги — быть всесторонним и исчерпывающим сводом по данному вопросу и рождает неудовлетворенность тем, что действительно не все охвачено и до конца исчерпано.

Очень вовремя издательство «Советский художник» выпустило эту серьезную, деловую, хорошо оформленную и проиллюстрированную книгу.

Л. Огинская

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
имени А. С. ПУШКИНА

История создания музея
в переписке профессора И. В. Цветаева
с архитектором Р. И. Клейном
и других документах
(1896—1912)

том I

комментарии

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК
МОСКВА — 1977

Издательство «Советский художник» опубликовало переписку профессора И. В. Цветаева с архитектором Р. И. Клейном, датированную временем создания Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.

Письма показывают, сколько энергии, настойчивости, самоотверженности, усилий потребовалось создателям, чтобы привлечь к делу его строительства виднейших историков, искусствоведов, архитекторов, художников, чтобы сломить равнодушие московской городской думы (и получить участок в центре города), чтобы добиться нужных денежных сумм от московских коммерсантов, наконец, чтобы собрать слепки лучших памятников скульптуры, хранящихся в разных музеях Европы.

Музей строился на частные пожертвования. Это значит, что его создатели зависели от своих меценатов — и тем не менее, профессор Цветаев не шел ни на какие компромиссы, настойчиво и последовательно отстаивая собственные эстетические и просветительские принципы. Он стремился создать не просто музей, в котором были бы представлены (в слепках) лучшие образцы скульптуры античности, средневековья и Возрождения, не просто пополнить экспозицию собранием картин, он мечтал создать музей, отвечающий высокому назначению: «внесению чистых образов и идей в среду современного и грядущего поколения».

В письмах Цветаева речь идет главным образом о том периоде истории музея, когда после конкурса был принят проект здания, созданный Клейном, и началось строительство, которое продолжалось четырнадцать лет... Проект принят и одобрен; архитектор, казалось бы, учел все требования и пожелания устроителей. И все же на протяжении четырнадцати лет будущий директор систематически обсуждает с архитектором мельчайшие подробности возводимого здания. Выступая в роли заказчика, он озабочен каждой деталью создаваемого музея: высотой колонн, размером окон, материалом для пола в вестибюле. Человек огромной эрудиции, он систематически предостерегает архитектора от опасностей эклектизма, настойчиво требует от него соблюдения исторической точности во всех деталях отделки. Он строит не «вообще» музейное здание, а здание, предназначенное для размещения определенных экспонатов; он озабочен, чтобы в зале, где будут выставлены памятники готической скульптуры, был темно-серый цвет стен; в интерьерах, где должны стоять слепки, фон «выделял бы контуры гипсовых предметов»; чтобы в Средневековом зале потолок был однотонный, цвета мореного дуба, потому что иначе «пестрота раскраски вступит в конкуренцию с игрой красок и золота на мозаиках». В архитектурном облике каждого зала для него нет ничего незначительного, несущественного, он не упускает из поля зрения ни малейшей детали, и каждая мельчайшая подробность, как например цвет постаментов статуй, становится частью глубоко продуманного образа: он предлагает окрашивать постаменты в цвет стен зала, ибо «тогда памятники искусства доминируют надо всем, имея один фон».

Цветаев ясно представляет себе жизнь будущего здания. Он видит толпы посетителей, поднимающихся по парадной лестнице, читателей, склонившихся над книгами и гравюрами в библиотеке музея. Даже нового директора, который когда-нибудь сменит его на этом посту. Его беспокоит прочность покрытия полов, характер освещения в библиотеке, возможность трансформации директорского кабинета по вкусу преемника.

Чтение этих писем еще раз убеждает, что архитектура не терпит ни малейшего равнодушия и что только в результате совместных усилий архитектора и заказчика может быть создано интересное и значительное, полностью отвечающее своему назначению архитектурное сооружение.

Прочитав переписку И. В. Цветаева с Р. И. Клейном, чувствуешь потребность пойти в музей имени А. С. Пушкина не для того, чтобы еще раз осмотреть его экспозицию, а для того, чтобы по-новому взглянуть на само великолепное здание, на знаменитую парадную лестницу с колоннадой, на фризы, потолки, двери, на все, что так волновало создателей.

В заключение надо сказать, что примечания к 240 письмам, составленные научными сотрудниками музея А. Демской и Л. Смирновой, содержат интересный и богатый материал, касающийся общественной и художественной жизни Москвы того времени. В них приводятся выдержки из дневников Цветаева, из других его писем, из разных документов.

Книга вышла чрезвычайно малым тиражом. Это жаль, потому что ее значение выходит далеко за пределы ведомственного издания.

И. Лилеева

Гос. музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Из архива ГМИИ. История создания музея в переписке проф. И. В. Цветаева с архитектором Р. И. Клейном и других документах (1896—1912), т. I, II. «Советский художник», М., 1977.

Юбилейный семинар

В начале марта в Подмосковном доме творчества «Сенеж» закончился десятый Всесоюзный семинар художников-монументалистов. Этот юбилейный семинар проходил как обычно: разрабатывались проекты и эскизы монументально-декоративных произведений, читались лекции по актуальным вопросам современного искусства, проводились консультации с архитекторами, велись беседы и дискуссии, а в свободное время делались офорты и литографии, писались этюды с натуры. Собравшиеся из различных краев нашей страны художники плодотворно проработали два традиционных семинарских месяца. За этот срок они многому научились, многое смогли лучше понять в трудном ремесле монументалиста.

Прошло десять лет со дня организации Комиссией по монументальному искусству правления СХ СССР первого семинара и сегодня можно подвести итог его деятельности за этот период. Десять лет — это вполне значительный срок в жизни стремительно развивающегося советского монументально - декоративного искусства. Заметно активизировалось его участие в жизни общества, изменились условия и характер работы монументалистов. От отдельных мозаик и витражей художники перешли к решению проблем организации целостной художественной среды городов и сел. Соответственно возросли и требования, предъявляемые к профессиональному мастерству художника, работающего в архитектуре. Большую практическую пользу в этом плане сыграли ежегодные сенежские семинары по повышению квалификации монументалистов.

Немного статистики. За десять лет на Сенеже побывало более 300 художников. Значение этой цифры можно оценить, если представить, что за ней стоит треть всех художников монументальной живописи, членов СХ СССР. Существенная особенность семинаров заключается в том, что наряду с монументалистами, имеющими специальное профессиональное образование, участие в них принимают и художники других специальностей — графики, станковисты, оформители, занимающиеся монументально-декоративным искусством. Например, на последнем десятом семинаре таких было 10 человек из 29 участников.

Большое внимание уделяет Комиссия работе с молодыми художниками, недавно окончившими вузы, привлекая их к работе семинаров, создавая условия для успешной реализации полученных знаний, облегчая первые творческие шаги на трудном и тернистом пути монументалиста. Им отдается преимущественное предпочтение при отборе кандидатур, а в отдельных случаях, как например на девятом семинаре 1977 года, состав его участников был целиком сформирован из художников молодежного возраста.

Все годы своего существования семинар базировался на

принципе регулярной каждодневной работы участников над художественным решением конкретного архитектурного объекта, заказ на который художник получал в своей республике. Нередко, при составлении программы семинара у организаторов возникали сомнения в правильности такого принципа. Высказывались опасения, что более или менее случайный и не всегда интересный в творческом отношении заказ может ограничить творческие возможности художника. Вносились предложения для повышения роста профессионального мастерства предлагать начинающим художникам экспериментальную работу над оформлением лучших образцов советской или зарубежной архитектуры. Однако при таком подходе вне поля внимания монументалистов оставались все те рядовые объекты, которые в первую очередь нуждались в прикосновении руки художника-монументалиста и с которыми на практике им чаще всего приходилось иметь дело. В итоге, исходя из главной задачи, стоящей перед советскими монументалистами — формировать художественно осмысленную и идейно наполненную среду наших городов и сел,— принцип работы над реальными объектами оставался неизменным все десять лет работы семинара.

Проектирование и разработка эскизов произведений велись на семинаре под руководством опытных художников, таких, как С. Павловский, В. Холмогоров, В. Гущин, В. Кулаков. В качестве архитекторов-консультантов выступали видные советские зодчие — Л. Павлов, Ю. Гальперин, К. Миронов и другие. Частыми гостями на семинаре были ведущие московские монументалисты: А. Васнецов, В. Васильцов, Э. Жаренова, Е. Казарянц, Ю. Королев, И. Пчельников, Б. Тальберг, К. Тутеволь и другие.

Результаты семинарских занятий налицо. Многие удачные произведения, осуществленные в самых разных уголках страны от Владивостока до Бреста, от гор Памира до берегов Балтики, были задуманы и разработаны на семинаре. Среди них оформление Дворца культуры им. Ю. Гагарина в Перми Р. Багаудинова, роспись заводской столовой в Минске А. Кузнецова, витражи для административного здания в Ташкенте И. Лиепене и многие другие.

Но помимо практической стороны художественной деятельности семинар на Сенеже имеет и еще одну важную особенность. Он дает художникам из республик возможность творческого общения, обмена опытом. Он является пропагандистом всего лучшего, что накоплено советским монументально-декоративным искусством за последнее время. Большой заряд творческой энергии дают семинаристам лекции, включаемые в программу занятий. Они стимулируют их творческую фантазию и воображение, помогают лучше понять роль и значение монументально - декоративного искусства в сложении образа современной советской архитектуры, возбуждают интерес к проблемам живописной культуры, к вопросам взаимодействия произведений изоискусства и архитектуры. Лекторскую работу на семинаре вели известные искусствоведы В. Аронов, И. Воейкова, В. Лебедева, В. Глазычев, В. Толстой и другие.

Популярность Всесоюзного семинара среди художников огромна. Она побудила некоторые республиканские союзы художников к проведению своих местных семинаров подобного рода. Наиболее известный и регулярный из них семинар российских монументалистов. А недавно возникла идея об организации межреспубликанского семинара монументалистов Средней Азии и Казахстана.

Конечно, семинар монументалистов на Сенеже далеко не идеален, есть много нерешенных проблем творческого и организационного плана, но все же его уже по достоинству оценили художники, в жизни многих из которых он сыграл огромную роль. Значителен вклад семинара и в укрепление профессиональных знаний среди художников, и в повышение уровня монументального искусства в целом по стране.

М. Терехович

Вышли из печати

Н. М. Каминская. История костюма. М., «Легкая индустрия», 1977.
Издание является учебным пособием для средних специальных учебных заведений швейной промышленности. Очерки по истории костюма различных эпох и народов, помимо характеристики конструктивного и декоративного решения определенных типов одежды, включают также общие сведения о художественных стилях и эстетических идеалах красоты.

Мемориальные ансамбли и памятники на территории СССР, посвященные Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. Указатель памятников. Вып. 1, ч. 2. РСФСР. Ленинград, 1977. (Сост. В. Г. Хольцова). Академия художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Указатель является первым справочным изданием, суммирующим сведения о мемориальных ансамблях и памятниках, посвященных Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. и воздвигнутых на территории РСФСР.

Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Тематич. сборник науч. трудов. (Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина). Л., 1977. Вып. VII.
Статьи и публикации нового сборника освещают историю развития русской архитектуры в XVIII—XIX веках, как в столице России, так и в провинции, рассказывают о творчестве отдельных архитекторов, поднимают актуальные вопросы синтеза искусств и архитектуры, проблемы проектирования.

Русское искусство барокко. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., «Наука», 1977. (АН СССР. Всесоюзн. науч.-исслед. ин-т искусствоведения).
В статьях сборника, посвященного произведениям архитектуры, монументально-декоративной живописи и декоративно-прикладного искусства России XVIII века, прослеживается развитие барокко в русском искусстве, вскрываются его национальные особенности. Помимо исследовательских статей, сборник содержит публикации архивных материалов.

С. И. Смирнов. Шрифт и шрифтовой плакат. М., «Плакат», 1977.
Настоящее издание представляет собой учебно-методическое пособие для художников-оформителей и организаторов наглядной агитации.

Советская скульптура-75. Сборник статей. М., «Советский художник», 1977.
Материалы сборника характеризуют современное состояние советской скульптуры. В статьях анализируются общие тенденции развития этой области творчества, а также проблемы отдельных видов скульптуры: станковой, монументальной, скульптуры малых форм.

Убранство русского жилого интерьера XIX века. По материалам выставки в Павловском дворце-музее. Сост. и авт. текста А. М. Кучумов. Ленинград, «Художник РСФСР», 1977. Фотографии, сопровождаемые комментариями, и вступительная статья альбома рассказывают о развитии архитектурно-художественного облика русского интерьера XX века. Раскрывая особенности архитектуры и декоративного убранства домов провинциального и столичного купечества и дворянства, автор текста прослеживает различные этапы стилистического развития русского интерьера XIX века: классицизм, ампир, псевдоготику, эклектику, модерн, ретроспективизм.

Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., «Наука», 1977. Сборник статей посвящен как общим проблемам искусства отдельных периодов, так и конкретным художественным произведениям. Наряду с творчеством всемирно известных мастеров, статьи освещают и малоисследованные области в истории изобразительного искусства, например, творчество американских «примитивов» XVII—XIX веков.

И. А. Алферов, В. Л. Антонов, Р. Э. Любарский. Формирование городской среды. (На примере Харькова). М., «Стройиздат», 1977. На материале анализа планировочной структуры и пространственной композиции Харькова, характерной для современного градостроительства, автор выявляет основные принципы формирования современной городской среды.

Э. Брепель. Теория и практика ювелирного дела. Изд. 3-е. Пер. с нем. В. П. Кузнецова. Под ред. Л. А. Гутова, Г. Т. Оболдуева. Л., «Машиностроение», 1977. В книге характеризуются свойства материалов, используемых в ювелирном деле и технологические процессы изготовления ювелирных изделий.

Влияние научно-технической революции на искусство и нравственность. Под ред. В. П. Коблякова и В. В. Селиванова. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. (Проблемы этики и эстетики. Вып. 4). В основе настоящего сборника — материалы теоретического семинара Проблемного совета по этике и эстетике, состоявшегося в Свердловске в 1973 году. В материалах сборника анализируется воздействие НТР на эстетическую деятельность человека, в различных аспектах рассматривается проблема формирования творческой личности социалистического общества.

Н. В. Воронов. Искусство предметного мира (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 8). М., «Знание», 1977. Автор характеризует основные принципы формирования нашего предметного окружения, освещает особенности видов творчества, которые участвуют в этом процессе.

Е. Н. Карцева. Кич, или торжество пошлости. М., «Искусство», 1977. Настоящее издание представляет собой первый очерк в советской эстетической литературе, посвященный кичу. Автор книги, в основном, на материале литературы и кино, анализирует идейные и эстетические принципы кича, психологические особенности его потребителей, выявляет критерии определения этого феномена буржуазной массовой культуры.

В. В. Ермонская, Г. Д. Нетунахина, Т. Ф. Попова. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI — начала XX в. М., «Искусство», 1978.

В. Кривоносов. Огненное письмо. Ростовская финифть. Краткий очерк. Ярославль, Верх.-Волж. кн. изд. 1977.

Э. Пучин, Я. Пиешиньш, М. Лусе. Жилой комплекс малого города. Опыт проектирования и строительства в Латвийской ССР. Рига, «Зинатне», 1977.

А. В. Банк. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Очерки. М., «Наука», 1978.

Т. Л. Гарибова. Волшебный мир народной скульптуры. Воронеж, Центр.-Черноземное кн. изд., 1977.

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4(245). 1978
Основан в 1957 году**

На обложке:
В. И. Мухина
«Пламя революции».
Эскиз памятника
Я. М. Свердлову

В номере:

1
Анатолий Стригалев Связь времен

3
Единство творчества и труда

7 Художественная жизнь страны
Лидия Андреева Художественное освоение пространства

16—22 Конгрессы, симпозиумы, встр
Леонид Переверзев Музей в современном мире

22—26 Профили
Людмила Казакова Мастер-художник Борис Еремин

25
Ирина Захарова Керамика Рены Цузмер

27—28 Музеи
Галина Скляренко Экспозиция музея книги в Киеве

29—34 Художник и культура
Глеб Поспелов «Восток и русское искусство»: выставка-исследование

35—38 Художник и театр
Георгий Коваленко Художники грузинского театра

38
Ирина Уварова Берикаоба — народный театр масок

39—41 За рубежом
Виталий Логинов Современный бельгийский гобелен

42—43
Михаил Званцев Мастер Антон Мельников

43
С. Агафонов Историк и подвижник М. П. Званцев

44 Страница коллекционера
Елена Федотова, Виктория Хан-Магомедова Итальянская народная картинка XIX века

45—48 Рецензии

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А 11417 от 14.III. 1978 г.
Сдано в набор 13.II. 1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3620. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. 24 января 1978 года Указом Президиума Верховного Совета СССР за большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства присвоено почетное звание народного художника СССР Владимиру Ефимовичу Цигалю.

*

В Государственном музее искусств народов Востока в начале января была открыта выставка искусства Бирмы, посвященная национальному празднику — 30-летию со дня провозглашения независимости Республики Бирманский Союз. На ней было представлено декоративно-прикладное искусство, живопись из фондов Национального музея Рангуна, бирманских государственных и частных коллекций. Особый интерес представляла экспозиция резьбы по дереву — традиционного народного искусства.

*

С 30 января до 24 февраля на Малой Грузинской улице, 28 была открыта выставка работ американского фотохудожника Ансела Адамса. Выставка избранных фотографий мастера — ему сейчас 75 лет — обошла весь мир. В Москве выставку организовали издательство «Планета», городской комитет художников-графиков, секция фотохудожников столицы. «Фотографируя природу, я чувствую, что сближаю людей с окружающим миром»,— говорит фотохудожник в послании советским посетителям его выставки. Все работы демонстрировались в авторском исполнении.

*

В конце января в Государственном музее искусств народов Востока открылась выставка «Классическая живопись Китая». Среди них картины известных мастеров Су Хань-ченя, Чжао Мэн-фу, Чоу Ина, Юнь Шоу-пина и других. Впервые в столице была представлена китайская живопись из собраний Киевского государственного музея западного и восточного искусства.

*

Выставка работ старейшей советской художницы Варвары Бубновой открылась 13 января в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В экспозиции 60 литографий и 20 акварелей. Многие из этих произведений подарены 91-летней художницей музею.

*

В начале января в Литературном музее столицы, разместившемся в древних Нарышкинских палатах на Петровке, открылась выставка Михаила Ромадина. Она проводилась под девизом «Художник и литература». Это первая выставка нового цикла художественных экспозиций музея. На выставке было представлено около пятидесяти произведений Михаила Ромадина — лишь незначительная часть того, что создал художник, но и они дали возможность увидеть и почувствовать яркие особенности творчества живописца и графика, его фантазию, его мир красок и образов, его манеру письма.

*

10 января в одном из залов Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открылась новая экспозиция — «35 произведений из собрания Королевской Академии художеств». Она организована в соответствии с планом сотрудничества между СССР и Великобританией в области науки, культуры и искусства. Нынешняя экспозиция была прислана в обмен на большую выставку русской дореволюционной и советской живописи из собраний музеев СССР, которая демонстрировалась в Англии.

*

Ленинград. 17 января в Музее этнографии народов СССР открылась выставка произведений декоративно-прикладного искусства. Впервые так широко (в экспозиции около 600 вещей) представлены предметы прикладного искусства из двадцати тысяч собраний. Среди экспонатов — художественное стекло и фарфор, изделия из бронзы и серебра, резной кости и камня, предметы убранства интерьера. Самые старинные экспонаты датировались XVI веком, наиболее «новые» отражали творчество мастеров завода имени Ломоносова в первые послереволюционные годы. Экспозиция показала четыре века работы художников разных стран мира над созданием предметов декоративно-прикладного искусства.

*

В Елагинском дворце экспонировалась выставка наиболее значительных произведений из того, что создано за последние три десятилетия художниками Дулевского фарфорового завода имени газеты «Правда». Примечательная черта экспозиции: трудно отделить вещи массового производства от тех, что создавались как специально выставочные.

*

Выставка фондов музеев Петродворца открылась в Петергофском дворце. Экспозиция называется «Предметы художественного убранства петергофских дворцов». Здесь собраны самые различные исторические и художественные ценности, сохраненные в годы войны. Наибольший интерес вызывал Гурьевский сервиз, выполненный в начале XIX века на Императорском фарфоровом заводе, убранство знаменитой Шпалерной комнаты Ассамблейного зала дворца Монплезир, подлинные вещи из гардероба Петра I, китайские эмали, в том числе ваза XV века, работы из цветного стекла талантливых русских и зарубежных мастеров. Всего выставлено 1,5 тысячи экспонатов. Их число будет постоянно пополняться.

*

«Керамика и текстиль» — так называлась выставка молодых эстонских художников, экспонировавшаяся в начале года в голубой гостиной Ленинградского отделения Союза художников РСФСР. Экспозиция показала не столько достижения, сколько поиски, в определенном смысле лабораторные опыты молодых мастеров, не всегда, быть может, убедительные и бесспорные, но, несомненно, вызванные искренним желанием найти свою тему и свой выразительно-пластический язык.

*

Государственный Эрмитаж — одно из крупнейших в мире собраний произведений гениального фламандского художника Петера Пауля Рубенса. В начале января здесь открылась выставка «Рубенс и фламандское барокко». Впервые на этой выставке экспонировались резные камни из коллекции Рубенса. Установил этот факт исследователь О. Неверов.

*

Иркутск. В областном краеведческом музее открылась выставка одежды народов Севера. Среди многих экспонатов, относящихся большей частью к концу XIX — началу XX века, здесь демонстрировалась нанайская женская одежда, сшитая из искусно выделанной кожи нельмы и других северных рыб, детская доха из серых перьев и пуха гагары. Такую одежду шили для своих малышей эвенки, кочевавшие по побережью Ледовитого океана. Уникален в своем роде и алеутский плащ, изготовленный из рыбьего пузыря. Его полупрозрачная ткань напоминает по своей фактуре синтетику.

*

Каунас. Первых посетителей принял новый музей керамики. Здесь собраны лучшие произведения мастеров Литвы, созданные ими за годы Советской власти. Экспонируется более двухсот работ.

*

Кохтла-Ярве (Эстонская ССР). В конце января здесь открылась выставка рисунков финских детей. Каждый сюжет юных художников проникнут любовью к природе, к людям. Ребята отразили живописные уголки Севера, труд рыбаков и мореходов.

*

Петрозаводск. Свыше трех тысяч различных предметов истории и быта вепсов — маленькой народности, проживающей в Заозерье,— передал в Шелтозерский краеведческий музей электросварщик Рюрик Лонин.

*

Рязань. Здесь возрождена кадомская вышивка. Еще недавно узор «Вениз», которым когда-то с необыкновенным мастерством пользовались вышивальщицы местных деревень, считался утерянным. Художник кадомской фабрики «Пробуждение» Екатерина Шимбакова и десять работниц предприятия разгадали секреты этого необыкновенного шитья.

*

Челябинск. Здесь открылась первая областная выставка изделий народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства. Около 400 экспонатов знакомят с произведениями каслинских и кусинских мастеров чугунного художественного литья, златоустовской гравюрой на стали и другими видами народного и художественного искусства.

*

Киров. 23 декабря прошлого года здесь состоялось открытие диорамы, посвященной установлению Советской власти в Вятке (прежнее название Кирова) и созданию первых большевистских Советов. Диорама создана по инициативе кировцев, при активном участии всей молодежи города, коллективов предприятий и строительных организаций.

...Огромное художественное полотно (его площадь около 300 квадратных метров) рассказывает о вооруженной демонстрации бойцов Красной гвардии, солдат 106-го полка и рабочих вятских предприятий 1 декабря 1917 года, которая завершилась разгромом контрреволюции. Авторы полотна — художники студии имени М. Б. Грекова, заслуженный деятель искусств РСФСР А. Интезаров и лауреат премии Московского комсомола Н. Соломин. Диорама, одна из самых больших в стране, увековечивает память тех, кто боролся за установление власти Советов в городе Вятке и Вятской губернии. Здесь будут проходить комсомольские собрания, ленинские уроки, пионерские сборы.

*

Лейпциг. Фотовыставка «СССР — страна мира и социализма», организованная Обществом германо-советской дружбы, открылась здесь в январе. Около 600 работ рассказали об основных этапах истории Советского государства, трудовых свершениях советских людей, успешно претворяющих в жизнь решения XXV съезда КПСС.

*

Будапешт. В музее венгерского рабочего движения в январе была открыта Международная выставка политического плаката. Свои работы на выставку представили мастера из Советского Союза, Болгарии, Польши, Чехословакии, ГДР и Венгрии. Около 150 плакатов, выставленных в музее, были посвящены Октябрьской революции, В. И. Ленину, борьбе за мир, строительству социализма.

*

Париж. Здесь прошел конкурс, объявленный Международной ассоциацией сценографов и техников сцены, на лучший студенческий проект театра будущего. Конкурс назывался «Театр для будущих поколений». Со всего мира на конкурс было прислано 107 работ. Две первые и три вторые премии в Париже получили проекты советских студентов Московского архитектурного института.

*

Вена. В австрийском городе Книттельфельд (земля Штирия) была открыта фотовыставка «Советское метро». Она была организована по инициативе Австро-советского общества.

Цена 1 р. 20 к. Индекс 70240